

780.9 M294h v.1 64-13425

reference collection book



kansas city
public library
kansas city,
missouri



KANSAS CITY, MO. PUBLIC LIBRARY



0 0001 4522727 8

ENCYCLOPÉDIE DE LA PLÉIADE

HISTOIRE
DE LA MUSIQUE

I

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays, y compris l'U. R. S. S.
© 1960, Librairie Gallimard.*

Reference

782.9 PRÉFACE

M 2446

V. LAURENT STREIBER

ON peut lire dans le Grand Dictionnaire Universel du ^{XX^e} siècle, à l'article Guillaume de Machaut : « Ses compositions musicales, (...) dont l'intérêt est purement historique, fourmillent de fautes d'harmonie. » Jugement qui présente lui-même un intérêt « purement historique... » Félix Clément, qui l'a rendu en 1872, fut un musicographe de l'espèce sérieuse et l'un des fondateurs de l'Ecole Niedermeyer. Il est plaisant de lui voir relever des « fautes d'harmonie » dans la musique d'une époque où la notion même d'harmonie est proprement inconcevable, chez le plus grand polyphoniste du XIV^e siècle — ce même Machaut à qui nous faisons gloire aujourd'hui d'avoir été le premier à savourer le pressentiment de l'accord dans les intermittences du contrepoint.

En 1892, vingt ans après Félix Clément, un jeune compositeur de saine et forte culture, Paul Dukas, s'efforce de déterminer « le point précis où la musique a pu commencer à mériter de s'appeler un art ». Il croit le découvrir aux confins du Moyen âge et de la Renaissance, en un temps où « la musique est encore balbutiante », et il s'arrête au Miserere de Josquin des Prés dont il goûte « la saveur archaïque, la naïve roideur des formes, l'adorable et touchante gaucherie ». Cependant, chacun pense et dit aujourd'hui que le style de Josquin répond à la perfection savamment achevée du gothique en sa dernière fleur. Sans doute, les perspectives illusives n'ont cessé de commander, au cours des âges, ces vues du présent sur le passé qui composent proprement ce que nous appelons l'histoire, et l'on dira que la musique n'en détient pas le monopole. Il importe néanmoins d'indiquer les obstacles singuliers qui ont longtemps empêché notre art de concevoir l'étendue de ses métamorphoses, et qui lui interdisent encore de prendre sa place et sa pleine signification dans le concert de l'humanisme.

De la fin du XVI^e à la fin du XVII^e siècle, nous voyons la musique plus attentive à sa mythologie qu'à son histoire, et moins occupée encore de son histoire que de sa géographie.

Les sources antiques, qui défrayent à l'envi la littérature et les arts plastiques, sont hors de sa portée. Aujourd'hui encore, la musique grecque ne nous livre qu'une dizaine de fragments d'une interprétation problématique et dont l'ensemble n'excéderait pas la capacité d'une face de disque microsillon de quinze centimètres. Autant dire que la matière de cette musique est perdue. Moyennant quoi, dans un pays de stricte obéissance humaniste comme le nôtre, les législateurs du Parnasse et les maîtres de l'Université conserveront l'habitude de laisser en marge de la culture le seul art qui n'ait pas de référence certaine à l'Antiquité grecque et latine. Comment la musique pourrait-elle se porter partie dans la querelle des Anciens et des Modernes ? Charles Perrault n'en fait pas moins dire aux interlocuteurs de son Parallèle quelques mots qui rejoignent le fond de notre débat : « — Combien de secrets, dit l'un, se sont perdus entièrement sans qu'il en soit demeuré aucune trace. — C'est mauvais signe pour ces secrets-là, répond l'autre, et il ne faut accuser de leur perte que leur peu d'utilité ou leur peu d'agrément. — Il ne vous reste plus qu'à dire que ce sont les Modernes qui ont appris aux Anciens tous les arts et toutes les Sciences... »

Au vrai, comment les premiers pourraient-ils résister à l'envie de prêter aux seconds les lumières et les conseils de leur expérience ?

Car la musique de l'âge classique ne dispose que du passé qu'elle se donne. Privée de tout recours aux parangons antiques, elle n'en méprise pas moins le legs des siècles qui l'ont précédée, et qu'elle nomme gothiques, avec le dédain qui s'attache pour lors à l'épithète. Elle a le sentiment d'être née de la veille et n'attend rien du lendemain. Le présent la défraye et lui suffit. Nous avons quelque peine à nous convaincre qu'il fut un temps où tout concert aurait pu prendre place dans un festival de musique contemporaine ; où la faveur qui se portait sur une cantate ou sur un opéra durait ce que dure aujourd'hui le succès de ces musiques que l'on dit de variété. Plus près de nous, Auber tient encore la musique pour une activité qui ne mérite pas de retenir l'attention de l'histoire : « C'est un art fugitif que la mode détruit » ; mais déjà des voix s'étaient élevées d'outre-Rhin. Elles avaient incliné Schumann à demander grâce pour « cette orpheline dont personne ne peut nommer le père ou la mère ».

C'est que, dès les beaux jours de l'Encyclopédie, tandis que s'exténuaient la vieille lutte de prestige entre les musiques de

France et d'Italie, l'Allemagne de l'Empfindsamkeit était entrée dans le jeu. Il était naturel que cette nouvelle venue s'efforçât d'appuyer de solides précédents son éclatante et soudaine suprématie. Reste que l'Allemagne est « tardive en son art comme en son histoire » selon le mot de Focillon, et il n'était pas moins naturel que son entreprise lui suscitât des rivales. A l'heure où Victor Hugo s'obstine à nous faire croire que la musique est « née au XVI^e siècle », entre les « doigts sonores » de Palestrina, une élite de chercheurs français, belges, anglo-saxons découvrent, chacun dans son domaine, que la musique est lourde de passé et que les débuts de son histoire se perdent dans la nuit des âges. On notera que les premiers monuments de la science musicologique coïncident avec l'affirmation du principe des nationalités : les publications initiales de la Bachgesellschaft, les études médiévales d'Edmond de Coussemaker et la Biographie universelle de Fétis sont sensiblement contemporaines des révolutions de 1848.

Les Académies florentines et parisiennes, au temps de la Renaissance, avaient caressé la chimère d'un humanisme musical fondé, à défaut de documents substantiels, sur les écrits des philosophes de l'antiquité — en particulier sur le troisième livre de la République. Le XIX^e siècle, tourmenté par l'obsession romantique des retours, mais partiellement nanti de connaissances précises, va se charger de prouver que le dogme de l'imitation des Anciens est applicable à toutes les fins de l'esthétique.

Un nouvel humanisme, moins « platonique » que n'avait été celui des Renaissants, tentera de promouvoir une science, encore colorée du reflet de ses songes et trop souvent égarée par la fièvre chavvine.

Mais les Muses sont filles de Mémoire : les perspectives de la musicologie, à s'élargir sans trêve, font injure à l'étroitesse des nationalismes. Nous en venons maintenant à découvrir des baroques et des précieux, des classiques et des romantiques, bref à nous choisir des ancêtres, des maîtres et des modèles au-delà des époques que nos aînés considéraient comme primitives — hors des lieux qu'ils tenaient pour privilégiés. A surprendre dans les couloirs d'une discothèque les propos de certains réalisateurs d'émissions radiophoniques, on en vient à se demander si le zèle des paléographes et des ethnologues est à la mesure d'une impatience qui voudrait apaiser sa fièvre de nouveauté en remontant indéfiniment le cours du temps. Il semble, aussi bien, que l'opinion se soit moins modifiée, depuis dix ans,

à l'égard d'un Igor Strawinsky que sur le propos de saint Ephrem le Syrien, et nous en avons certainement moins appris, dans le même temps, sur les possibilités de la musique concrète que sur les origines de la polyphonie. L'existence, aujourd'hui bien attestée, d'une polyphonie immémoriale, spontanément pratiquée dans le monde entier par les représentants de diverses civilisations archaïques : Pygmées, Indiens d'Amérique, etc. réduit à néant la thèse classique et constamment reprise dans nos manuels, qui porte au crédit de l'Europe occidentale, et d'elle seule, le principe de cette association de voix concurrentes — *complexio oppositorum*, sur quoi repose tout l'édifice de la musique européenne.

Autour de nous cependant, le désaveu presque unanime d'un système tonal aux fonctions impératives, la complaisance marquée pour les échelles mélodiques exorbitantes de ce système, le goût d'un rythme libre dans le cadre d'une métrique sévère, le besoin accru d'instruments de percussion à sons fixes, les exigences du timbre promu à la dignité d'élément formel de la composition, tout un ensemble de pratiques et de techniques nous éloignent et nous libèrent de cette époque où la musique d'Occident donnait valeur d'absolu aux conventions qu'elle appliquait à son exercice. Tout nous porte, au demeurant, à cultiver la nostalgie de ces civilisations qu'on a pu croire immuables, que la permanence de leurs traditions semblait promettre à l'éternité et dont les liturgies, gardiennes et témoins du temps mythique, ont trouvé dans la musique l'expression du cycle enchanté de la durée. C'est pourquoi nous nous sentons capables d'un intérêt sérieux pour les orchestres de Bali comme pour l'Opéra de Pékin, tandis que Félix Clément nous fait rire quand il censure les « fautes d'harmonie » de Guillaume de Machaut.

* * *

Ces réflexions ont inspiré notre tâche. C'est été la trahir que de mesurer trop strictement la place à ces musiques que le temps et l'espace nous donnent pour lointaines, mais qui nous sollicitent toujours davantage quand on nous met à même de les connaître mieux. Les obligations d'une encyclopédie rejoignent ici les préoccupations dominantes de l'époque. Strawinsky nous disait, il n'y a pas si longtemps, que, peu curieux pour sa part des compositions d'autrui, il ne laissait pas d'être sensible aux voix d'Heinrich Isaac, de Dufay, de Pérotin le Grand — et d'Anton Webern.

Les sections relatives à la musique du monde ancien, des civilisations non-européennes, du haut et du bas Moyen âge paraîtront plus développées ici qu'elles ne le sont d'ordinaire dans les ouvrages qui traitent généralement de l'histoire musicale. Comment l'historien pourrait-il se borner à faire le point des connaissances actuelles sur le cours des événements qui font l'objet de son étude sans méditer sur leur sens et sans tenter d'en tirer une vue d'ensemble ? On s'est généralement efforcé ici, d'offrir au lecteur une perspective qui découvre les grands courants de l'évolution musicale, qui situe les Ecoles et leurs maîtres dans le lieu et dans l'époque où ils ont paru.

Procurer ce qu'on serait tenté de nommer une biographie de la musique requiert un effort de synthèse que la complexité de la matière et l'extrême dispersion des compétences à travers le monde rendent de plus en plus délicate. Car la musicologie, dernière née des sciences tributaires de l'histoire et de l'ethnographie, a vu s'ouvrir, avec notre siècle, l'ère des spécialistes, dont la répartition et l'implantation dans les diverses régions du globe est moins déterminée, le plus souvent, par le génie du lieu que par l'organisation, fort inégalement développée, de la recherche dans chaque pays. C'est ainsi qu'en France, où la musique est traditionnellement tenue, comme nous l'avons dit, en marge de la culture, l'enseignement supérieur, ayant généreusement doublé le nombre de ses chaires de musicologie, peut aujourd'hui se targuer d'en posséder deux... La Belgique, cependant, en compte cinq, l'Allemagne plus de cinquante et les Etats-Unis près de deux cents. On ne s'étonnera donc point que nous ayons été amenés à chercher quelquefois fort loin les meilleurs experts en telle matière qui nous touche de très près.

Car nous nous sommes fait une obligation de la règle commune aux divers départements de notre Encyclopédie, et qui nous impose, pour chaque article, de faire appel à la rigueur du spécialiste plutôt qu'à l'éloquence sans mandat du compilateur. Une histoire composée par plus de soixante-dix collaborateurs représentant quelque quinze nations ne peut manquer de présenter des disparates, d'autant plus sensibles que la personnalité du rédacteur s'affirme davantage. Ces vues parfois hétérogènes sont excitantes pour l'imagination du lecteur avisé : elles répondent mieux à la réalité d'une évolution harcelée de contrastes et bourrelée par les démons de l'antinomie, que cette superbe et rassurante unité de vues dont la même cohérence incite à soupçonner l'arbitraire sous la plume arrangeante des polygraphes. « Quand une théorie tient compte des faits,

remarque G. K. Chesterton, et qu'elle paraît absolument irréfutable, on peut être certain qu'elle n'est pas la bonne. »

Le lecteur doit aussi s'attendre à rencontrer des lacunes. M. Emile G. Léonard a fort bien dit avant nous, en présentant l'Histoire Universelle de cette Encyclopédie, que la vérité ne se recompose pas comme un puzzle. L'historien de la musique conçoit, lui aussi, la matière de son ouvrage sous les espèces d'un champ de fouilles « avec son chaos apparent où se juxtaposent les excavations incertaines, les collections de menus objets évocateurs et, ici ou là, les belles résurrections d'ensemble et les œuvres d'art ».

Notre Histoire de la Musique comprendra deux volumes. Ce premier tome expose, dans une partie introductive, les éléments de l'acoustique et de l'organologie. Une seconde section traitera généralement de la préhistoire, de la conception musicale des civilisations mythiques, puis plus particulièrement des différentes musiques non européennes et de celles de l'Antiquité gréco-romaine. La musique du monde occidental sera méthodiquement suivie, dans ce premier volume, depuis la formation des liturgies chrétiennes de rite latin jusqu'aux années 1750, qui marquent conventionnellement, avec la mort de Jean-Sébastien Bach, les débuts de l'ère musicale classique, tout ainsi que la prise de Constantinople par les Turcs marque la fin du Moyen âge.

Les auteurs de ce volume sont trop nombreux pour que je puisse les remercier nommément de la collaboration qu'ils nous ont accordée avec une conscience et une longanimité dont la mise au point délicate de ce livre leur a fait bien attendre le remerciement. Et c'est avec un profond regret que je salue la mémoire de ceux d'entre nous qui nous auront quittés sans avoir vu paraître un ouvrage qui leur doit tant de pages essentielles. Rappeler les noms de Constantin Brailoin, Manfred Bukofzer, Edward J. Dent, Jacques Handschin, Paul-Marie Masson, et Joseph Samson, c'est montrer l'étendue des pertes que la science musicale a subies depuis cinq ans.

J'aime à remercier particulièrement Mme G. Thibault, MM. Norbert Dufourcq, François Lesure, Marc Pincherle et André Schaeffner dont les conseils m'ont été précieux.

Mlle Myriam Soumagnac a bien voulu m'aider dans mes premières démarches. On me permettra pour terminer de rendre hommage à la compétence, à l'obligeance, à l'infatigable

dévouement des collaborateurs de la publication. Travailler sous la direction de M. Raymond Queneau est un privilège que tous ses lecteurs nous envieront. J'aime à lui devoir plusieurs suggestions capitales et je ne saurais assez remercier MM. Robert Antelme et Louis-René des Forêts d'avoir apporté à la recension des textes comme à l'établissement du volume les soins les mieux avisés. Mme Gilberte Lambrichs et Mme Renée Thomasset ont assumé la lourde charge d'établir la chronologie et les index. Enfin mon élève et ami M. Georges Humbrecht m'a prêté les lumières d'une critique exigeante pour la révision et l'harmonisation des articles.

ROLAND-MANUEL.

NOTE DE L'ÉDITEUR

Comme les précédents volumes de l'Encyclopédie de la Pléiade, ce premier tome de l'*Histoire de la Musique* peut être utilisé comme ouvrage de référence. Aussi chaque étude est-elle suivie d'une brève bibliographie qui permet d'orienter les recherches que le lecteur désirerait entreprendre sur un point du sujet traité. En ce qui concerne le texte de Constantin Brailoiu, où est évoquée la *Vie antérieure* de la musique, nous renvoyons à la bibliographie qui suit le chapitre de Marius Schneider sur *le Rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*. Pour la partie consacrée à J.-S. Bach les bibliographies se trouvent à la suite des chapitres sur l'orgue, la musique instrumentale et la musique vocale.

En outre, le lecteur pourra consulter à la fin du volume :

1° Les *tableaux chronologiques* des principaux événements de la création et de la vie musicales, avec des repères historiques. Nous les avons groupés en trois sections :

a) du début de l'ère chrétienne à l'an mille (Repères historiques — Musique grecque païenne — Musique chrétienne occidentale — Traités de musique);

b) de 1000 à 1600 (Repères historiques — Musique profane — Musique sacrée — Traités de musique);

c) de 1600 à 1760 (Repères historiques — Musique instrumentale — Musique religieuse — Musique lyrique [opéras, oratorios, ballets, d'une part; madrigaux, cantates, airs, de l'autre] — Traités de musique);

2° Un *glossaire* des principaux termes techniques utilisés dans le volume.

3° Un *index des noms propres*. Nous n'avons pas cru pouvoir unifier absolument l'orthographe des noms : en effet, dans le chapitre qui traite de la Musique en Iran — et qui fait partie de l'ensemble consacré à la Musique musulmane —, nous avons gardé la graphie iranienne des noms d'auteurs musulmans, souvent très sensiblement différente de la graphie traditionnelle, utilisée dans les autres chapitres de cette partie. Un système de renvois, à l'intérieur de l'index, assure l'identification.

4° Un *index des œuvres citées*.

5° Une *table analytique* donnant le plan de chaque chapitre et un aperçu du sujet traité à l'intérieur de chaque paragraphe.

6° Une *table générale*.

LISTE DES COLLABORATEURS

Mme Anna Amalie ABERT, MM. Léon ALGAZI, Higinio ANGLÉS, Arnold A. BAKE, Mehdi BARKECHLI, Günther BIRKNER, Friedrich BLUME, Constantin BRAILOIU, Mme Nanie BRIDGMAN, MM. Jacques BRILLOUIN, Manfred BUKOFZER, Alexandre CELLIER, Jacques CHAILLEY, Mme Paule CHAILLON, MM. Alexis CHOTTIN, Pierre CITRON, Mme Suzanne CLERCX-LEJEUNE, Mlle Solange CORBIN, MM. Adelmo DAMERINI, Thurston DART, Edward J. DENT, Mme Marcelle DUCHESNE-GUILLEMIN, M. Norbert DUFOURCQ, Mlle Madeleine GARROS, MM. Federico GHISI, Donald J. GROUT, Kurt GUDEWILL, Jacques HANDSCHIN, Armand HAUCHECORNE, Marc HONEGGER, Georges HUMBRECHT, Raoul HUSSON, Simon JARGY, Claude LEHMANN, François LESURE, MA HIAO' TSIUN, Paul-Marie MASSON, Mme Renée MASSON, MM. Federico MOMPPELLIO, Carl de Nys, Marc PINCHERLE, Nino PIRROTTA, Félix RAUGEL, Henry RAYNOR, Gilbert ROUGET, Joseph SAMSON, Ahmed Adnan SAYGUN, André SCHAEFFNER, E. SCHLAGER, Marius SCHNEIDER, Léo SCHRADE, José SUBIRÁ, Mme G. THIBAUT, MM. Ottavio TIBY, Michael TILMOUTH, TRAN VAN KHE, André VERCHALY, Mlle Edith WEBER, M. Egon WELLESZ.

ÉLÉMENTS ET GENÈSES

L'ACOUSTIQUE ET LA MUSIQUE

L'OBJET de l'acoustique est l'étude des sensations sonores et des phénomènes qui les provoquent. Cette science relève donc de plusieurs disciplines : la psychologie étudie les sensations en elles-mêmes et les relations d'intelligibilité ou de qualité que l'usage du langage parlé et le plaisir de la musique établissent entre elles; la physiologie examine comment les phénomènes physiques, vibrations ou ondes, mettent l'oreille en branle et quels sont les signaux nerveux transmis au cerveau par cet organe; la physique et la mécanique traitent des mouvements de la matière susceptibles d'agir sur l'oreille; la mathématique, enfin, base de toute science des grandeurs numériquement mesurables, impose ses lois et parfois ses méthodes.

C'est aux sensations qu'il faut toujours se reporter pour limiter en chacune de ces disciplines le domaine propre à l'acoustique. Il est alors tentant d'aborder cette science par une étude des sensations sonores puis de remonter ensuite aux causes qui en ont déterminé la formation : démarche logique et vraisemblablement orientée dans la même direction que la curiosité du lecteur. Malheureusement cette méthode oblige à supposer à chaque instant que ce dernier est déjà instruit de tout ce qui lui sera exposé par la suite. Il est donc plus clair et plus aisé de suivre la démarche inverse en commençant par l'étude des propriétés du nombre et de la matière, quitte à se référer aux phénomènes sensoriels avant d'en avoir examiné de près les propriétés. Celles-ci, d'ailleurs, dérivent de faits qui, selon les cas, relèvent de l'une ou l'autre des disciplines en cause, et ne se comprennent bien qu'à la lumière des lois qui régissent leurs origines.

Il importe cependant de ne pas oublier que les diverses sciences évoluent à des étages différents de la pensée et de la sensibilité. Ce qui est simple pour l'une peut être

complexe pour l'autre : dire oui ou non est plus simple que d'exprimer une opinion nuancée, et c'est bien ce qu'en pense celui à qui cela s'adresse. Mais, pour le physiologiste comme pour le physicien, les phénomènes sonores utilisés pour faire entendre ce oui, ce non ou ce peut-être, ne sont qu'assemblages complexes de mouvements ou d'influx nerveux que rien ne distingue spécifiquement les uns des autres. Dans l'ordre inverse des choses, que tel mouvement soit, pour le physicien, un objet relativement simple, facile à discerner et à étudier, n'implique en aucune manière que les phénomènes physiologiques, et à fortiori psychologiques, engendrés par ce mouvement possèdent aussi, considérés en eux-mêmes et non par rapport à leur cause extérieure, un caractère de simplicité, voire d'unicité, qui les distingue de phénomènes produits par des causes physiques complexes.

L'oubli de ces différences de nature risque d'entraîner à de faux raisonnements et ce d'autant plus aisément que le langage usuel y prête, le même mot étant souvent utilisé pour désigner des objets ou concepts foncièrement différents bien que liés entre eux par quelque association d'idées ou quelques relations naturelles. Son et bruit, par exemple, s'appliquent à la fois à la sensation auditive et au phénomène physique qui en est l'origine. Les propriétés de l'une sont en relation avec celles de l'autre mais ne sont pas celles de l'autre. Ce qui est mesurable et dénombrable dans le domaine de la physique peut n'être que position ou qualité dans celui des sensations : la hauteur d'un son, pour un musicien, ne se mesure pas, elle se situe sur une échelle ; le timbre n'est pas un dénombrement d'harmoniques mais une qualité.

Le lecteur devra donc prendre garde à éviter les confusions de pensée qui peuvent résulter de l'ambiguïté de certains termes. S'il a quelque doute, le contexte l'éclairera sur le sens exact dans lequel chaque mot doit être pris.

Un point encore paraît nécessaire à préciser : quelles relations peut-on établir entre les faits scientifiques et les doctrines esthétiques ? Il n'est rien de mieux à ce sujet que de citer ce qu'a écrit l'illustre mathématicien Henri Poincaré au sujet des rapports de la morale et de la science :

... Il ne peut pas y avoir de morale scientifique; mais il ne peut pas y avoir non plus de science immorale. Et la raison en est simple; c'est une raison, comment dirai-je ? purement grammaticale. Si les prémisses d'un syllogisme sont toutes les deux à l'indicatif, la conclusion sera également à l'indicatif. Pour que la conclusion pût être mise à l'impératif, il faudrait que l'une des prémisses au moins fût elle-même à l'impératif. Or, les principes de la science, les postulats de la géométrie sont et ne peuvent être qu'à l'indicatif; c'est encore à ce même mode que sont les vérités expérimentales, et à la base des sciences, il n'y a, il ne peut y avoir rien autre chose. Dès lors, le dialecticien le plus subtil peut jongler avec ces principes comme il voudra, les combiner, les échafauder les uns sur les autres; tout ce qu'il en tirera sera à l'indicatif. Il n'obtiendra jamais une proposition qui dira : fais ceci, ou ne fais pas cela; c'est-à-dire une proposition qui confirme ou qui contredise la morale. (*Dernières pensées.*)

Tout cela s'applique à l'esthétique dans la mesure où cette discipline prétend édicter des règles, imposer des lois, justifier ou condamner un style; la science n'est et ne peut en aucune manière être mise en cause à cet égard. Tout au plus peut-elle parfois aider à discerner les faits, souvent plus psychologiques et historiques que physiologiques ou physiques, qui ont permis aux artistes d'établir des corrélations entre tels et tels phénomènes musicaux puis, par un choix d'ailleurs absolument arbitraire entre les diverses corrélations ainsi discernées, d'établir un système qui puisse servir d'ossature à un discours intelligible. Si l'esthétique considère ce système comme un objet d'étude, la science peut lui en faciliter l'examen. Mais s'il s'agit de porter un jugement de valeur, la science n'a rien à dire et c'est une escroquerie que de l'appeler à la rescousse.

LE SON, PHÉNOMÈNE PHYSIQUE

Le son, phénomène physique, est constitué par des mouvements vibratoires dont la cadence est telle que l'oreille puisse en suivre l'évolution et, de ce fait, ébranler les nerfs qui provoqueront notre sensation.

Dans le langage usuel de l'acoustique on nomme *bruit* un son auquel aucune hauteur précise ne peut être

attribuée. Un *son musical*, au contraire, se perçoit comme ayant une hauteur bien définie et repérable dans l'échelle musicale. Cette distinction purement subjective n'a pas valeur de définition pour un physicien. Cependant l'expérience montre aisément qu'un bruit est un mouvement vibratoire désordonné alors qu'un son musical est un mouvement périodique. Nous sommes ainsi, dès l'abord, conduits à examiner ceux des phénomènes acoustiques qui ne dépendent que de la nature des mouvements et relèvent donc uniquement de la science du mouvement, la cinématique.

I. CINÉMATIQUE DES OSCILLATIONS

Une oscillation ou vibration est un mouvement au cours duquel un mobile se déplace en restant dans le voisinage d'un point fixe. Le mobile peut être un objet entier : balancier d'une horloge, ou particule matérielle appartenant à un milieu élastique solide, liquide ou gazeux, cela importe peu à l'étude cinématique du mouvement. Sous sa forme la plus simple, qu'il suffira d'examiner ici, l'oscillation est un va-et-vient exécuté par le mobile le long d'une ligne droite. Sur cette ligne représentée verticale à gauche de la figure 1, O est le point où se trouverait le mobile M au repos. Du fait de l'oscillation le point M monte et descend alternativement et sa position est repérée à chaque instant par la distance OM qui le sépare de son point de repos. Comme on le fait sur l'échelle d'un thermomètre, cette distance est comptée positivement lorsque le mobile est au-dessus de O, négativement s'il est au-dessous.

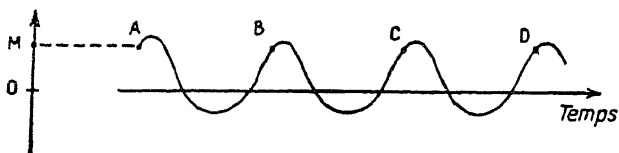


FIG. 1.

Il est commode de représenter une oscillation par une courbe (à droite de la *fig. 1*) : le temps est porté horizon-

talement et la distance OM du mobile à son point de repos, verticalement. La forme de cette courbe donne une image de la nature du mouvement.

MOUVEMENT PÉRIODIQUE.

La courbe de la figure 1 représente une oscillation périodique, c'est-à-dire un mouvement qui se reproduit, semblable à lui-même, à intervalles réguliers. Si l'on trace la courbe de la figure sur un papier transparent et qu'on fasse glisser ce calque de gauche à droite ou inversement, chaque fois qu'il aura été déplacé d'une certaine longueur, la courbe originale et la courbe tracée sur le transparent se superposeront exactement. Ainsi le point A du calque peut être successivement amené sur les points B, C, D... de l'original.

La plus petite distance A B dont on puisse faire glisser le calque pour obtenir la superposition des deux courbes représente un intervalle de temps T nommé *période* du mouvement. Le nombre, entier ou fractionnaire, de périodes contenu dans l'unité de temps se nomme *fréquence*. En acoustique, l'unité de temps est la seconde. La fréquence se mesure donc en nombre de périodes par seconde, ou *hertz*. La période d'un son ayant une fréquence de 100 hertz (dit en abrégé : son de 100 Hz) est donc de un centième de seconde.

Certains phénomènes acoustiques découlent de la périodicité du mouvement et sont indépendants de sa nature, souple ou saccadée par exemple, c'est-à-dire de la forme, arrondie ou anguleuse, de la courbe qui le représente. D'autres dépendent essentiellement de cette forme. Dans leur étude les mathématiques rejoignent la psychologie car, en raison du fonctionnement mécanique et physiologique de l'oreille, la représentation mathématique usuelle d'un phénomène périodique se trouve correspondre à la manière dont la sensation se forme et s'analyse en elle-même. Cette correspondance n'existe pas dans d'autres domaines sensoriels, la vue, par exemple.

Le fondement de la méthode consiste à choisir comme phénomène élémentaire le mouvement sinusoïdal, choix en lui-même arbitraire car d'autres méthodes d'analyse existent qui sont parfois plus fécondes, mais que justifie dans notre cas la commodité d'une démarche logique dont chaque étape exprime des relations physiques aisé-

ment observables et correspond à des aspects de la sensation directement saisis par la conscience.

Le mouvement sinusoïdal, parfois dit pendulaire ou harmonique, se définit comme suit (*fig. 2*) :

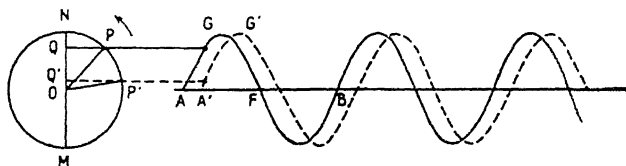


FIG. 2.

Considérons un cercle sur la circonférence duquel un point P se déplace à une vitesse constante. Soit MN un diamètre de ce cercle et Q le pied de la perpendiculaire abaissée de P sur MN. Lorsque P parcourt la circonférence, le point Q se déplace et effectue une série de va-et-vient entre M et N. Le mouvement de Q est sinusoïdal. Il est représenté à droite de la figure par la courbe G tracée en trait continu. Sa période est le temps mis par P à faire un tour complet, c'est-à-dire le temps qu'il faut au point Q pour repasser dans le même sens à son point de départ; elle est représentée sur la courbe par la longueur AB.

Si l'on fait tourner en même temps que P, et à la même vitesse, un autre point P', l'angle P'OP restant donc constant, le mouvement du point Q' correspondant à P' sera identique à celui de Q, mais en retard sur ce dernier. La courbe G', tracée en pointillé, le représente; elle se déduit de la courbe G par la translation AA'. L'angle P'OP se nomme *différence de phase* entre les deux mouvements, ou *phase* du premier par rapport au second. Si cet angle est nul, le point A' coïncide avec le point A, les deux courbes se superposent, les mouvements sont dits *en phase*. Si les points P et P' sont diamétralement opposés (angle égal à deux droits), le point A' vient en F. Les mouvements sont dits *en opposition* : Q et Q' effectuent en effet deux mouvements semblables et simultanés mais, tandis que l'un monte, l'autre descend et vice versa.

Revenons maintenant à l'analyse d'un mouvement périodique. Par un théorème célèbre, Fourier a démontré

qu'une grandeur subissant à la fréquence n une variation périodique de forme quelconque pouvait toujours être considérée, et ce d'une manière unique, comme la somme de grandeurs périodiques sinusoïdales dont les fréquences sont $n, 2n, 3n$, etc., c'est-à-dire des multiples entiers de la fréquence de base n . Cette somme se nomme *série de Fourier*. La grandeur sinusoïdale de fréquence n ainsi introduite se nomme *fondamentale* ou *harmonique I*. Les autres s'appellent *harmoniques* et, contrairement à l'usage ancien parfois encore répandu chez les musiciens, le rang en est désigné par le nombre entier qui, multipliant la fréquence fondamentale, donne la fréquence de l'harmonique. Ainsi, l'octave de la fondamentale est l'harmonique 2 : fréquence $2n$, la douzième est l'harmonique 3, etc.

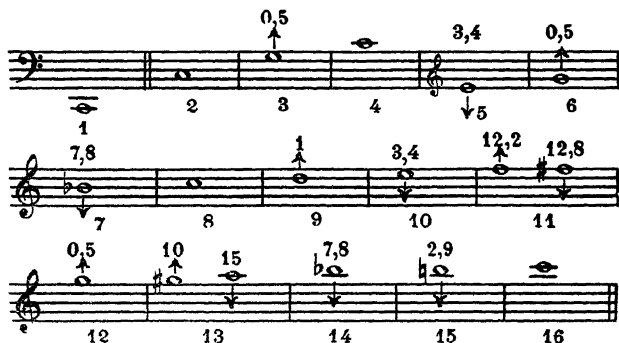


FIG. 3.

Tableau des 16 premiers harmoniques. Les notes placées sur les portées sont celles de la gamme bien tempérée qui en sont les plus voisines; la flèche indique que la note tempérée doit être haussée ou abaissée; le chiffre placé au-dessus est, en savarts, l'écart entre la note de la gamme et l'harmonique (25 savarts font un demi-ton tempéré, et le savart est à peu près le plus petit intervalle que l'oreille puisse apprécier mélodiquement).

Le physicien nommant *son pur* un son dont les grandeurs caractéristiques, mouvement ou vitesse des particules, pression de l'air, etc., ont une variation sinusoïdale, le théorème de Fourier nous apprend donc que tout son musical, c'est-à-dire périodique, peut être considéré comme résultant de la superposition d'une série de sons

purs dont les fréquences forment une suite d'harmoniques. Par opposition à *son pur*, un tel son se nomme *complexe*.

Le musicien demandera aussitôt en quoi un accord parfait majeur joué juste (quintes et tierces non tempérées) diffère d'un son complexe. En rien pour le physicien ou le mathématicien; et souvent aussi pour l'oreille qui ne le perçoit alors que comme formant une note musicale unique dont la hauteur est celle de la fondamentale. Nous aurons à revenir sur ce point important lorsque nous examinerons les propriétés de l'oreille.

Battements de deux sons purs. — Un théorème de trigonométrie démontre que la somme de deux grandeurs sinusoïdales de fréquences m et n est égale au produit de deux autres grandeurs sinusoïdales dont les fréquences sont d'une part la demi-somme $\frac{(m + n)}{2}$, d'autre part la demi-différence $\frac{(m - n)}{2}$ des fréquences m et n .

Cette propriété ne se manifeste par un phénomène physique et physiologique significatif que si les deux fréquences m et n en jeu sont peu différentes l'une de l'autre, ce qui correspond au cas de deux sons de hauteur assez voisine. La demi-somme représente alors un son dont la hauteur est intermédiaire entre celles des composants; quant à la demi-différence, sa valeur est très faible: il lui correspond donc un phénomène périodique très lent. Le produit des deux quantités ainsi introduites se présente donc, et se perçoit, comme un son unique (terme de fréquence $\frac{(m + n)}{2}$) dont l'amplitude varie périodiquement (terme de fréquence $\frac{(m - n)}{2}$). Ce phénomène

se nomme *battement*. Du fait qu'un changement de signe de l'amplitude, c'est-à-dire un retournement du mouvement, ne modifie ni l'aspect de la vibration ni la sensation qu'elle produit, le maximum et le minimum d'amplitude du battement se produisent chacun deux fois par période, en sorte que la fréquence du battement (nombre de battements entendus par seconde) n'est pas la demi-différence des fréquences mais le double de cette quantité, c'est-à-dire la différence $(m - n)$ de ces fréquences.

La figure 4 fait comprendre le mécanisme du phéno-

mène. On a représenté en haut la vibration de fréquence m , au-dessous celle de fréquence n , en bas la somme des deux.

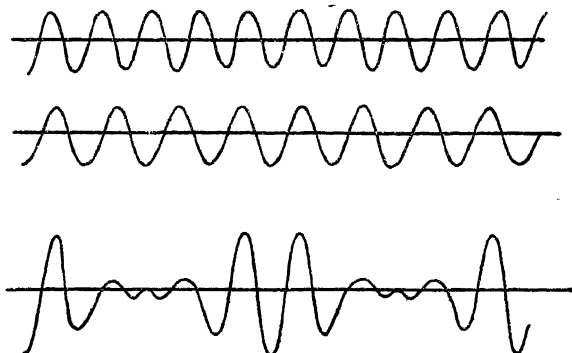


FIG. 4.

On voit que, pendant un certain temps, les deux vibrations composantes se produisent à peu près simultanément dans le même sens : leurs effets s'ajoutent. Puis, la seconde se décalant progressivement par rapport à la première, l'amplitude de la somme diminue. Le décalage augmentant, il vient un moment où les vibrations sont de nouveau simultanées mais se produisent en sens inverse : leur somme est alors à peu près nulle. L'amplitude de la somme augmente ensuite et redevient maxima lorsque les deux vibrations se retrouvent en concordance comme au début. Le temps qui s'écoule entre deux maxima successifs (période du battement) est donc le temps nécessaire pour que la première vibration ait effectué une oscillation de plus que la seconde, ce qui, par un calcul simple, permet de montrer que la fréquence du battement est bien égale à la différence des fréquences des composantes.

Les battements sont utilisés en musique ; deux tuyaux très légèrement désaccordés donnent un son dont l'amplitude est fluctuante : voix céleste des orgues.

Les battements peuvent se produire entre deux harmoniques de sons complexes. En ce cas les fondamentales des sons complexes peuvent avoir des hauteurs fort différentes, il suffit qu'elles possèdent des harmoniques de

hauteurs assez voisines : ainsi l'harmonique 1, ou fondamentale, de la note de fréquence 300 Hz, peut battre avec l'octave (harmonique 2) d'une note dont la fondamentale est voisine de 150 Hz ou avec la douzième (harmonique 3) d'une note de fréquence voisine de 100 Hz.

De ce fait, alors même que l'oreille ne discerne plus une différence de hauteur ou un désaccord lorsqu'on lui fait entendre successivement deux sons, elle les décèle sous forme d'un battement lorsqu'elle écoute simultanément ces sons, et ce battement est d'autant plus lent que l'accord est meilleur. C'est à ce procédé que fait appel l'accordeur pour ajuster la tension des deux ou trois cordes qui donnent, au piano, la même note, puis pour obtenir des octaves justes. Quant aux quintes, il les règle d'abord justes par suppression du battement entre leurs harmoniques et les diminue ensuite de manière à obtenir la fréquence de battement qui correspond au léger désaccord qu'exige le tempérament : douze quintes justes consécutives donnent en effet une note un peu plus aiguë que sept octaves.

TRANSMISSION D'UN MOUVEMENT, SYSTÈMES LINÉAIRES ET NON LINÉAIRES, SONS RÉSULTANTS.

Pour transmettre un mouvement d'un point à un autre il faut faire appel à un mécanisme qui met en jeu d'une part des relations de position entre les divers organes qui le composent (bielles, manivelles, leviers, etc.), d'autre part les propriétés de la matière dont sont faits ces organes (poids, raideur, etc.). Il en résulte que le mouvement transmis à une extrémité du système n'est pas toujours l'image fidèle de celui qui lui a été imposé à l'autre extrémité.

Dans le cas où le mouvement transmis ne diffère du mouvement proposé que par un certain retard dans le temps et par une modification d'amplitude, le système de transmission est dit *linéaire* (ses propriétés s'expriment algébriquement par des équations du premier degré dites linéaires parce qu'elles représentent géométriquement des lignes droites). Un tel système peut affaiblir ou amplifier les oscillations, il ne les déforme point. Un son pur reste pur. De plus, tout mouvement qui, à l'entrée, pouvait être considéré comme résultant de la superposition de deux mouvements élémentaires reste, à la sortie,

formé par la superposition de ce que sont devenus, chacun pour soi, ses deux composants. Un système linéaire transmet donc fidèlement les sons, d'où l'importance que les ingénieurs attachent à la linéarité des systèmes de transmission et d'enregistrement et les soins qu'ils apportent à l'obtenir.

Un système non linéaire, au contraire, déforme le mouvement. Evidemment, si on lui impose un mouvement périodique, il ne peut faire autre chose que de transmettre un mouvement de même fréquence; mais un mouvement sinusoïdal, un son pur, est transformé en un mouvement différent, en un son complexe; un son complexe en un autre son complexe, en sorte que le système non linéaire fait apparaître des harmoniques nouveaux, modifie l'importance de ceux qui existaient déjà. C'est dire que ce qui sort du système n'est plus ce qui y est entré. Les différentes composantes d'un mouvement ne sont pas transmises indépendamment l'une de l'autre mais réagissent l'une sur l'autre, d'où production d'harmoniques et formation de sons nouveaux dits *résultants*. Cet ensemble de phénomènes se nomme *distorsion*. L'étude en est très importante car la plupart des systèmes naturels, et singulièrement l'oreille, sont non linéaires.

Cependant, lorsque les mouvements sont de faible amplitude leurs déformations et leurs interrélations sont de peu d'importance et l'on peut pratiquement les négliger : c'est ce qu'exprime le principe de superposition des petits mouvements. La distorsion, insensible pour des sons faibles, apparaît lorsque l'intensité croît et son importance augmente très rapidement à mesure que les sons deviennent plus forts.

Les sons *résultants*, conséquences d'une non-linéarité, sont dits *objectifs* lorsqu'ils sont produits par un système extérieur à l'auditeur : le physicien peut alors les observer tout à son aise; ils apparaissent fréquemment dans les systèmes électro-acoustiques mal réglés (radio, phonographe) et chacun a pu en apprécier le désagrément. Les sons résultants sont dits *subjectifs* lorsqu'ils sont engendrés dans l'oreille et singulièrement dans la partie mécanique de cet organe; nous examinerons plus loin leur action sur la sensation sonore.

Deux sons purs donnent alors naissance à des sons dont la fréquence est la somme ou la différence de deux

multiples entiers de leurs fréquences : on les nomme alors selon le cas additionnels ou différentiels. Le calcul permet d'en déterminer l'intensité si l'on connaît la loi de non-linéarité du système qui les produit. Ces sons apparaissent dans les équations sous forme de termes qui s'ajoutent les uns aux autres et non, comme dans le cas du battement, sous forme d'un produit de deux termes. Par suite, bien que la fréquence du premier son différentiel soit égale à la fréquence de battement des deux sons initiaux, les deux phénomènes diffèrent profondément quant à leur nature et leur origine. Un son différentiel est perçu comme une sensation musicale réelle ayant une hauteur propre; il peut être isolé après suppression des sons qui lui ont donné naissance; il n'est jamais perçu comme fluctuation d'intensité. Le battement, au contraire, disparaît avec ses composants et, lorsqu'il devient assez rapide pour que sa fréquence entre dans le domaine des fréquences audibles, il n'est pas perçu comme un son mais comme une sorte de roulement analogue à celui du sifflet à roulette, puis, si sa fréquence augmente encore, il cesse d'être entendu.

La nature et la répartition des fréquences des sons résultants appellent encore une remarque importante. Si deux sons ont des fondamentales qui puissent être considérées comme harmoniques d'une même basse, tous leurs résultants seront également des harmoniques de cette basse : en ajoutant ou retranchant des produits de nombres entiers on n'obtiendra en effet que des nombres entiers. Les harmoniques d'une fondamentale forment donc ce que l'on peut appeler un ensemble fermé sur lui-même. C'est ce qui explique que la distorsion produite par un système non linéaire sur un son musical complexe unique modifie le nombre et l'importance relative des divers harmoniques de sa fondamentale, c'est-à-dire en altère le timbre, mais ne fasse pas apparaître de sons discordants étrangers à la série harmonique.

II. DYNAMIQUE DES OSCILLATIONS

L'OSCILLATEUR SIMPLE.

On nomme ainsi un système dont le mouvement peut être décrit au moyen d'une seule coordonnée de position. Tel est le cas du pendule, ou celui d'un poids P

oscillant verticalement à l'extrémité d'un ressort R (fig. 5). Nous prendrons ce dernier comme exemple.

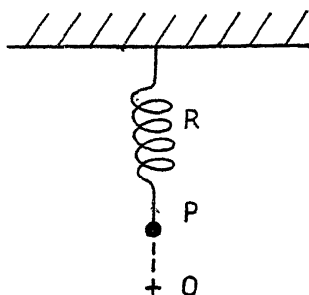


FIG. 5.

Dans tous les problèmes d'oscillation on commence par mettre de côté toutes les grandeurs qui régissent l'équilibre du système lorsqu'il est laissé au repos. La position du point P au cours de son mouvement est donc repérée par la mesure de la distance qui sépare ce point de sa position de repos O, distance nommée *élongation*, positive lorsque P est au-dessus de O, négative dans le cas contraire. La vitesse de P sera donc positive lorsque le point monte, négative lorsqu'il descend. De même, les forces qui se manifestent au cours de l'oscillation, et singulièrement celle qui résulte de la déformation du ressort, sont celles qui s'ajoutent aux forces qui assuraient l'équilibre statique du système au repos, ou qui s'en retranchent.

On nomme *vibration* ou *oscillation libre* le mouvement que prend l'oscillateur lorsqu'il est abandonné à lui-même après avoir été écarté de sa position de repos, par exemple à la suite d'un déplacement imposé au point P ou d'un choc. La *vibration* ou *oscillation forcée* est le mouvement pris par l'oscillateur lorsqu'on agit sur lui en permanence au moyen d'une force vibratoire.

La *vibration libre* résulte de la composition des forces qui naissent dans l'oscillateur lorsqu'il se déforme : force élastique du ressort, résultant du déplacement du point P, qui tend à ramener ce point à sa position d'équilibre; force d'inertie, produit de la masse du point P par l'accélération de son mouvement, qui tend à s'op-

poser à une variation de la vitesse de ce point; force de frottement, en général proportionnelle à la vitesse du point, qui en freine le mouvement. Lorsque la force de frottement est grande, le système n'oscille pas mais revient lentement à sa position de repos. Ce cas est de peu d'intérêt en acoustique. Lorsque la force de frottement est faible le système oscille, le frottement n'intervenant pratiquement que pour amortir progressivement l'oscillation. Il est alors licite de le négliger dans l'étude de tous les problèmes où l'on ne s'intéresse pas à la rapidité avec laquelle se produit cet amortissement.

Le calcul montre, et l'expérience confirme que, si le système est linéaire (c'est-à-dire si les forces en jeu sont exactement proportionnelles l'une à l'élongation, l'autre à l'accélération), les oscillations sont périodiques et sinusoïdales. Elles sont d'autant plus rapides : fréquence plus grande, son plus aigu, que le ressort est plus raide et la masse du point P plus faible. L'oscillateur émet donc un son pur dont la fréquence peut être ajustée en agissant soit sur la raideur du ressort soit sur le poids du point P. Cette fréquence se nomme *fréquence propre* de l'oscillateur.

Si l'oscillateur n'est pas linéaire, ses oscillations ne sont synchrones et sinusoïdales que lorsque l'amplitude en est faible. Les grandes oscillations se font à une fréquence qui dépend de leur amplitude, et comportent des harmoniques.

Vibrations forcées. — Lorsqu'on fait agir sur l'oscillateur, sur le point P de notre modèle, une force sinusoïdale, il se met peu à peu en mouvement et, après un délai d'autant plus bref que l'oscillateur est plus amorti, ce mouvement se stabilise. Il se fait alors à la fréquence que lui impose la force extérieure et, si l'oscillateur est linéaire, il est sinusoïdal.

L'amplitude du mouvement est d'autant plus grande que la fréquence imposée est plus voisine de la fréquence propre de l'oscillateur. Le maximum d'amplitude a lieu lorsque les deux fréquences sont égales. Si l'oscillateur est très peu amorti, ce maximum est très important, et la moindre variation de fréquence de la force imposée se traduit par une diminution considérable de l'amplitude du mouvement. Ce phénomène se nomme *résonance*.

Si l'oscillateur n'est pas linéaire les phénomènes sont plus compliqués : la fréquence de la force excitatrice qui

produit le maximum d'amplitude dépend non seulement des propriétés de l'oscillateur, mais aussi de la manière dont on s'y prend pour ajuster cette fréquence en vue d'obtenir une résonance. Nous n'insisterons pas sur ce cas qui a relativement peu d'importance en acoustique musicale.

Un point reste à examiner : que se passe-t-il pendant la période transitoire qui précède la stabilisation du mouvement ? On démontre que le mouvement résulte alors de la superposition d'une oscillation libre de l'oscillateur et du mouvement permanent stabilisé qui subsistera seul après amortissement de la vibration libre. Pratiquement, si l'on est assez loin de la résonance, cette composition se traduit par l'apparition d'oscillations qui ne sont pas tout à fait périodiques et dont l'amplitude, nulle au départ, croît progressivement jusqu'à atteindre la valeur stabilisée qu'elle conserve ensuite. Près de la résonance, et si l'oscillateur est peu amorti, il n'en est pas toujours de même : l'oscillation libre et l'oscillation forcée, en se composant, font apparaître des battements intenses au début, puis décroissant progressivement à mesure que l'oscillation libre s'amortit.

Lorsque la force excitatrice est supprimée, l'oscillateur se trouve abandonné à lui-même, mais non point à l'état de repos. On se retrouve alors dans le cas d'une oscillation libre : la fréquence passe brusquement de la valeur imposée à la valeur de la fréquence propre, et l'oscillation s'amortit d'elle-même peu à peu.

ONDES SONORES DANS LES MILIEUX CONTINUS.

On considère le milieu continu comme formé de minuscules masses, dites particules, que reliait de petits ressorts. Lorsqu'une particule s'écarte de sa position d'équilibre, elle déforme ces ressorts qui exercent alors des efforts sur certaines des particules voisines. Celles-ci se mettent donc en mouvement, et ce d'autant plus rapidement que les ressorts sont plus raides et les particules plus légères. Le mouvement se répand ainsi de proche en proche et forme ce que l'on nomme une *onde* par analogie avec les diverses formes d'oscillations qui se voient à la surface de l'eau : rides, houle, etc.

L'action d'une particule sur les particules voisines peut prendre deux formes différentes. Ou bien la parti-

cule pousse celle qui est devant elle et tire celle qui est derrière, en comprimant ou allongeant les ressorts qui les séparent : l'onde qui en résulte est dite *onde de compression*. Ou bien la particule agit sur les particules qui se trouvent sur ses flancs : *onde de cisaillement*. Dans les fluides parfaits, gaz et liquides, les seuls efforts qui puissent apparaître sont des efforts de compression; on n'y observe donc pratiquement que des ondes de ce type. Dans les solides, au contraire, outre les efforts de compression, on voit naître des efforts de cisaillement : les deux types d'ondes s'y observent. Comme les forces de compression et de cisaillement diffèrent en intensité, la vitesse de propagation des ondes n'est pas la même dans les deux cas.

Enfin, si l'on considère un solide mince : corde, membrané, verge ou plaque, on voit apparaître de nouveaux types d'ondes qui se manifestent beaucoup moins par des déformations internes de la matière que par une déformation, flexion ou torsion, de l'objet en cause. Les forces mises en jeu résultent alors soit de la raideur de l'objet : verges et plaques, soit de la tension à laquelle il est soumis : cordes et membranes. La vitesse de propagation des ondes de ce type dépend à la fois de la matière dont l'objet est fait, de la forme et des dimensions de cet objet et de la tension éventuelle qu'on lui impose.

Pour observer une onde, on peut se placer à deux points de vue : ou bien on la suit dans son mouvement apparent comme l'on fait en regardant les vagues de la mer, on examine la forme de la ligne ou de la surface qu'elle occupe dans l'espace et l'on en mesure la vitesse de propagation; ou bien on considère un point fixe de l'espace, repéré par exemple à la surface de l'eau par un bouchon qui y flotte. On voit alors que ce bouchon monte et descend successivement, oscille, mais n'est point entraîné par l'onde. C'est ce qu'on exprime en disant que l'onde se propage dans la matière, mais n'entraîne pas de matière.

Observons le bouchon. Si son oscillation est périodique, l'onde est dite périodique : son musical, et nous nommons fréquence de l'onde la fréquence d'oscillation du bouchon. Prenons maintenant un second bouchon. Plaçons-le à côté du premier et éloignons-le progressivement. Si nous avons affaire à un milieu dans lequel une seule onde se propage, nous trouverons une direction dans laquelle

nous pouvons déplacer ce second bouchon sans que son mouvement cesse d'être en concordance parfaite avec celui du premier. La ligne ainsi parcourue sur l'eau, ou la surface ainsi reconnue dans un milieu à trois dimensions comme l'air, se nomme *ligne* ou *surface d'onde*. Elle est en général perpendiculaire à la direction dans laquelle on voit les ondes se propager.

Si, au contraire, nous éloignons notre bouchon en suivant la direction dans laquelle les ondes se propagent, nous voyons que son oscillation se produit avec un certain retard par rapport à celle du premier, de même que l'oscillation engendrée par le point P' de notre figure 2 retardait sur celle du point P. A force de nous éloigner, il arrive un moment où le retard est égal à la durée d'une oscillation, à une période; les mouvements des deux bouchons sont alors *en phase*, ils se font simultanément. La distance séparant les bouchons se nomme *longueur d'onde*. C'est la distance que l'on voit entre deux crêtes ou deux creux successifs des vagues. Notre expérience nous montre que c'est aussi la distance que parcourt l'onde en un temps égal à une période; elle est donc égale au produit de la vitesse du son par la période de l'onde, ou, ce qui revient au même, au quotient de cette vitesse par la fréquence. A fréquence constante, la longueur d'onde est donc proportionnelle à la vitesse du son.

Dans un grand nombre de cas : ondes de compression d'amplitude modérée dans les gaz et les liquides, ondes de flexion des corps souples, cordes et membranes tendues, la vitesse du son est indépendante de la fréquence. Un son grave et un son aigu se propagent à la même vitesse; la longueur d'onde dans le milieu en cause est donc proportionnelle à la période, inversement proportionnelle à la fréquence.

Dans d'autres cas, et singulièrement lorsqu'il s'agit d'ondes de flexion de corps raides, la vitesse de propagation dépend de la fréquence. Dans le cas de verges ou de plaques, cette vitesse est proportionnelle à la racine carrée de la fréquence. Ainsi, lorsque le son monte de deux octaves : fréquence multipliée par quatre, la vitesse du son double; par suite la longueur d'onde qui, dans l'air eût été réduite au quart n'est ici réduite que de moitié.

VITESSE DE PROPAGATION DES ONDES DE COMPRESSION.

Cette vitesse est égale à la racine carrée du rapport du module d'élasticité à la densité du milieu; elle est donc d'autant plus grande que le milieu est moins compressible et plus léger. Dans les gaz, et singulièrement dans l'air, le rapport en question, et par suite la vitesse du son, ne change pas lorsqu'on modifie la pression du gaz sans en faire varier la température; il ne dépend que de la température : la vitesse du son est proportionnelle à la racine carrée de la température absolue (température centigrade augmentée de 273 degrés). Aux températures usuelles, la vitesse du son dans l'air augmente d'environ 0,19 pour 100 quand la température monte de 1 degré. Comme un instrument à vent donne un son dont la longueur d'onde est fixée par la longueur du tuyau, il en résulte que la fréquence de ce son augmente dans les mêmes proportions que la vitesse du son. Un échauffement de 31 degrés fait alors monter le son d'environ un demi-ton tempéré. Au contraire, à température constante, le tuyau donnera toujours le même son, quelle que soit la pression atmosphérique : une flûte ne se désaccordera pas si l'on va en jouer au sommet du Mont Blanc !

ONDES DE FLEXION DANS LES CORDES.

La force élastique qui intervient dans ce phénomène est la tension de la corde. La vitesse de propagation de l'onde le long de la corde est alors proportionnelle à la racine carrée du rapport de cette tension au poids de l'unité de longueur de corde; elle est donc d'autant plus lente que la corde est moins tendue et plus lourde. Une élévation de température a, sur une corde tendue, un effet inverse de celui qui se produit sur un tuyau : l'échauffement produit une dilatation de la matière dont est faite la corde et par suite, si les extrémités en sont fixes, une diminution de tension. La vitesse des ondes de flexion diminue, donc aussi la fréquence de vibration qui correspond à la longueur de la corde : le son baisse.

Si donc on veut que l'accord des cordes et vents d'un orchestre soit juste, il faut effectuer cet accord dans une salle maintenue à la même température que la salle de concert. Si la température d'une salle s'élève au cours d'un concert, les instrumentistes devront rectifier leur accord. Enfin, un bon accord entre instruments à sons

fixes, l'un à cordes, l'autre à vent (orgue et piano), ne pourra être assuré qu'entre des limites de température assez étroites.

DÉFORMATION PROGRESSIVE D'UNE ONDE.

Lorsqu'une onde se propage elle subit des déformations dont les causes sont diverses.

Cause géométrique. — Il en est du son comme de la lumière : l'énergie contenue dans un pinceau limité par des rayons sonores voyage avec l'onde ; l'intensité sonore est alors inversement proportionnelle à la surface qu'occupe l'onde à l'intérieur de ce pinceau. Si le pinceau s'élargit : ondes divergentes, l'intensité du son diminue à mesure que l'onde progresse. Ce cas est celui des ondes sphériques divergentes qu'engendre une source sonore dans un milieu indéfini : la surface de l'onde augmente comme le carré de la distance qu'elle a parcouru depuis sa source, l'intensité du son diminue donc en raison inverse du carré de cette distance. L'onde plane, au contraire, telle qu'on peut l'obtenir dans un long tuyau cylindrique, occupe toujours la même surface : elle voyage sans s'affaiblir. Bien d'autres cas peuvent se produire lorsque la forme des ondes se trouve modifiée à la suite de réflexions sur des parois convexes ou concaves. Les échos intenses proviennent en général de la réflexion du son sur une paroi concave qui transforme l'onde incidente en une onde réfléchie convergente dont l'intensité, comme celle de la lumière en un cas analogue, devient très grande à mesure que l'on s'approche du foyer où se concentrent les rayons.

Première cause physique : dissipation d'énergie. — Les mouvements ondulatoires d'un milieu continu ne mettent pas seulement en jeu des forces élastiques et des forces d'inertie, mais aussi des forces de frottement qui consomment de l'énergie vibratoire pour la transformer en chaleur. D'où un affaiblissement progressif de l'onde qui se superpose aux effets d'origine géométrique. Les sons aigus subissent presque toujours de ce fait un affaiblissement plus rapide que les graves. Un son complexe voit donc peu à peu disparaître ses harmoniques, à commencer par les plus aigus ; il se détimbre. C'est pour cette raison que le bruit d'un avion, entendu à grande distance, n'est plus guère qu'un son très grave, fondamentale du

mouvements de l'air sont importants, ils se produisent dans le sens de la longueur du tuyau; en revanche les variations de pression sont nulles. Nous pouvons donc percer un trou dans la paroi du tuyau sans qu'aucun mouvement d'air se produise à travers cet orifice puisque la pression reste en permanence la même à l'intérieur et à l'extérieur du tuyau. Allons plus loin, élargissons ce trou jusqu'à obtenir une fente mince séparant le tuyau en deux tronçons; les mouvements dans ces deux tronçons en seront à peine modifiés. Enlevons enfin un des deux tronçons, cela n'aura encore que peu d'effet sur les mouvements dans le tronçon restant.

Autre expérience : l'air, en un nœud, est immobile. Nous pouvons donc y couper le tuyau par une paroi rigide sans que cela change rien au mouvement.

Nous avons ainsi deux moyens de limiter l'espace où se propagent les ondes sans modifier d'une manière sensible les phénomènes qui se passent dans le morceau qui nous reste entre les mains.

Ce sectionnement, évidemment, n'est valable que pour les ondes dont la fréquence est telle que nœuds et ventres puissent se produire aux points qu'imposent la fermeture ou la coupure du tuyau. Les fréquences qui satisfont à cette condition sont dites *fréquences propres* et les sons correspondants, *sons propres* du tuyau. Ce sont ceux qui apparaissent lorsque l'air intérieur au tuyau entre en vibration libre.

Si le tuyau est fermé aux deux bouts, un nœud se forme à chaque extrémité. La distance séparant deux nœuds successifs étant égale à une demi-longueur d'onde, le son le plus grave qui puisse se produire est celui dont la longueur d'onde est double de la longueur du tuyau. C'est le fondamental, et *le tuyau résonne alors en demi-onde*. Les sons supérieurs sont déterminés par la condition qu'un nombre entier de demi-longueurs d'onde soit exactement contenu dans la longueur du tuyau. On les nomme *partiels* parce que, pour chacun d'entre eux, il existe dans la longueur du tuyau un certain nombre de nœuds, distants d'une demi-longueur d'onde, ce qui permettrait, si on le désirait, d'introduire des cloisonnements subdivisant le tuyau en parts égales dont le son en cause serait le fondamental.

Les longueurs d'onde des partiels sont donc égales à

la moitié, au tiers, au quart, etc. de celle du fondamental. Leurs fréquences forment, *dans ce cas particulier*, une série harmonique complète.

Si le tuyau est ouvert aux deux bouts, le même raisonnement montre qu'il résonne aussi en demi-onde et que les partiels forment une série harmonique complète. Cependant, alors que l'introduction d'une cloison en un nœud ne modifiait en rien les mouvements de l'air, une ouverture complète (et non un simple trou sur la paroi latérale) en perturbe quelque peu les mouvements. Tout se passe comme si la longueur du tuyau était légèrement plus grande qu'elle n'est en réalité. Cet allongement apparent est d'autant plus marqué que le tuyau est plus large. Il n'est pas exactement le même à toute fréquence en sorte que, surtout pour des tuyaux larges, les partiels ne forment pas une série exactement harmonique. Les écarts sont faibles d'ailleurs et le plus souvent imperceptibles à l'oreille.

Lorsque le tuyau est ouvert à un bout, fermé à l'autre (bourdon de l'orgue), les sons propres comportent un nœud au bout fermé, un ventre à l'extrémité ouverte. La distance d'un nœud au ventre le plus proche est d'un quart de longueur d'onde. Le son fondamental a donc une longueur d'onde égale à quatre fois la longueur du tuyau. Le tuyau *résonne en quart d'onde*. Sa fondamentale sonne à l'octave grave de celle d'un tuyau de même longueur fermé aux deux bouts ou ouvert aux deux bouts. Pour trouver les partiels, il nous faut partir d'un nœud et aboutir à un ventre, c'est-à-dire, ayant parcouru un quart d'onde pour rencontrer le ventre le plus proche, parcourir ensuite une, deux... demi-ondes pour trouver un autre ventre. Au total nous aurons parcouru un *nombre entier impair* de quarts d'onde. Les partiels sont donc les *harmoniques impairs* de la fondamentale. La suite des octaves, en particulier (harmoniques 2, 4, 8...), est absente. Le premier partiel est donc la douzième (harmonique 3). C'est pourquoi on dit qu'un tel tuyau ne peut pas octavier; il quintoie. Comme dans le cas précédent, la longueur géométrique du tuyau doit être légèrement allongée à l'extrémité ouverte pour calculer les longueurs d'onde des sons propres.

La vibration d'une corde est analogue à celle d'un tuyau fermé aux deux bouts, car la nécessité de tendre la

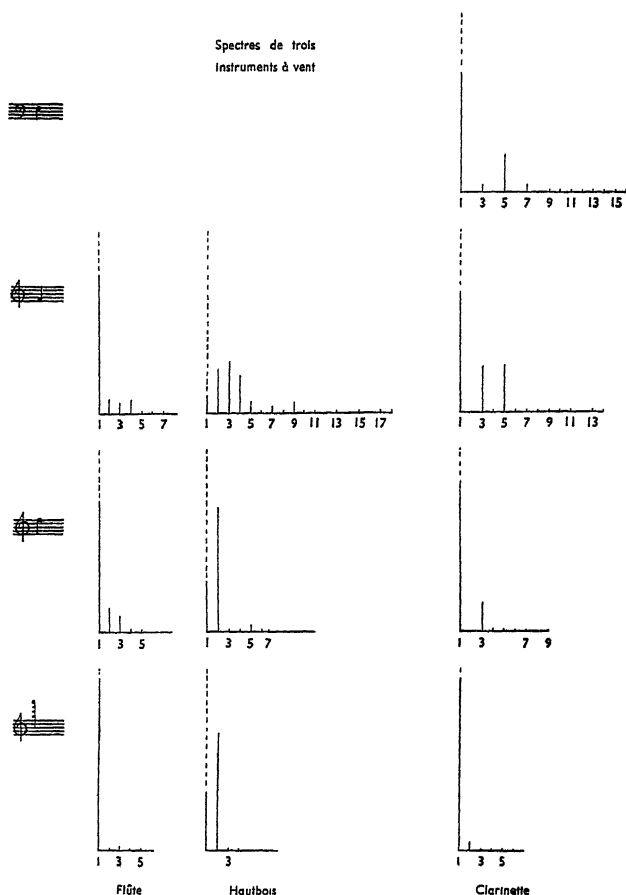


FIG. 7.

Exemple de spectres d'instruments de musique (d'après Saunders). — Nous avons choisi à titre d'exemple trois bois : flûte, hautbois, clarinette et nous en donnons les spectres, pour une suite de *fa*, situés dans les différents registres de ces instruments.

Les traits verticaux représentent l'intensité relative de la fondamentale et des harmoniques par rapport à l'intensité totale émise

corde oblige à en fixer les extrémités ce qui ne permet d'y obtenir que des nœuds. La corde sonne donc en demi-onde, la longueur d'onde étant ici comptée en se référant à la vitesse de propagation de l'onde de flexion le long de la corde. Les partiels forment une série harmonique complète, pas tout à fait exacte cependant car la corde, en un nœud, devrait pouvoir pivoter librement. Or, si fine soit-elle, la corde a une certaine raideur qui perturbe un peu sa vibration aux extrémités. Les effets n'en sont pas discernables à l'oreille dans les cas usuels; ce sont eux cependant qui motivent l'emploi de cordes filées, moyen d'obtenir une corde qui, sans être trop raide, soit assez lourde pour donner un son grave sans être trop longue ou trop peu tendue.

Les vibrations propres de tous les autres corps sonores s'examinent par les mêmes méthodes : combiner entre elles des ondes progressives dont la superposition permette de satisfaire aux *conditions aux limites* : point, ligne ou surface nodale ou ventrale, et parfois relation plus complexe encore entre les déformations de la matière et les efforts qu'elle subit au cours de la vibration. Dans tous les cas, on met en évidence l'existence d'un son fondamental et d'une ou plusieurs séries de partiels. Ces derniers ne forment une série harmonique que dans des cas exceptionnels. Donnons-en un exemple dans un cas particulièrement simple : vibrations de flexion d'une tige cylindrique. D'une part, comme nous l'avons dit plus haut, les ondes s'y propagent à une vitesse qui croît lorsque la fréquence augmente; d'autre part, la flexion d'une verge met simultanément en jeu des efforts de compression et de cisaillement en sorte qu'aux extrémités, libres ou encastrées, les conditions à satisfaire sont

par l'instrument, indiquée par la prolongation pointillée du trait correspondant à la fondamentale.

On remarquera :

Flûte : prédominance de la fondamentale, absence d'harmoniques supérieurs;

Hautbois : fondamentale toujours faible vis-à-vis de l'ensemble des harmoniques; dans l'octave grave, grande richesse en harmoniques supérieurs;

Clarinette : comme pour la flûte, prédominance de la fondamentale; assez grande richesse en harmoniques aigus: absence presque totale d'harmoniques pairs, caractéristique du tuyau à anche à perce cylindrique.

beaucoup plus complexes que dans le cas du tuyau ou de la corde. Les partiels sont beaucoup plus espacés que dans les cas précédents et leurs fréquences ne sont pas en rapport simple avec celle de la fondamentale. Pour une verge encastrée à une extrémité et libre à l'autre, les fréquences des premiers partiels sont sensiblement égales à 6,25 — 17,47 — 34,28 — 56,7 — 84,6 — 118,3... fois celle de la fondamentale. Ces chiffres ne sont pas des nombres entiers; par suite, aucun des partiels n'est un harmonique de la fondamentale. Pour situer ces partiels, nous en donnons la hauteur sur une portée musicale, les signes + et — signifiant que le son réel du partiel est un peu plus haut, ou plus bas que celui de la note marquée (*fig. 8*).

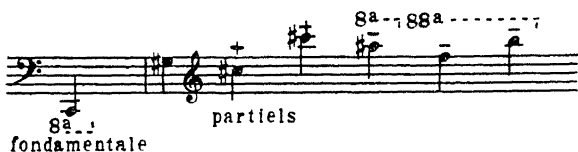


FIG. 8.

Les membranes, les plaques (et les cloches), les espaces clos (salles) ont des partiels très nombreux car on y peut combiner non seulement deux ondes cheminant en sens inverse mais aussi quatre (et dans les salles huit) ondes obliques. Il arrive alors parfois que deux partiels correspondant à des groupes d'ondes différents aient des fréquences très voisines; s'ils se trouvent simultanément excités ils produisent des battements : cela s'observe souvent avec des cloches.

Lorsqu'on a frappé ou déformé un corps sonore : piano, timbales, cloches dans un cas, clavecin, harpe, guitare dans l'autre, il vibre ensuite en émettant presque tous ses sons propres, mais selon la manière dont le corps a été mis en branle, certains sont intenses, d'autres faibles. La sonorité en peut donc varier beaucoup. C'est ce qui explique l'importance du choix du point du corps qui sera attaqué : on cherche en général à sortir principalement le fondamental et à éviter des partiels jugés discordants ou désagréables. Le marteau du piano frappe la corde au voisinage du septième de sa longueur afin d'éviter qu'un nœud ne se forme en ce point et par suite d'at-

ténuer l'importance de l'harmonique 7, étranger à la gamme.

Résonateurs de Helmholtz. — Certains corps sonores peuvent vibrer à la fois comme un groupe d'oscillateurs simples : mouvements d'ensemble des divers organes composant le corps, et comme un système continu : mouvements comportant des déformations internes des organes. Ils comportent alors un ou plusieurs sons propres relativement graves, en nombre limité, qui correspondent au premier genre de vibration, puis une série illimitée de partiels, en général beaucoup plus aigus, provenant des vibrations du second genre. Tel est le cas du *résonateur de Helmholtz*.

Cet appareil est formé d'une cavité relativement importante qui débouche sur l'extérieur par un trou ou un petit tuyau nommé *col*. Lorsque les oscillations sont assez lentes, l'air contenu dans le col se déplace en bloc comme une manière de piston : il joue le rôle du point pesant de l'oscillateur; au contraire, dans la cavité, l'air ne subit que de très petits déplacements, cependant qu'il se trouve alternativement comprimé et détendu comme l'était le ressort de l'oscillateur. Un choix convenable des dimensions du col et de la cavité permet alors de régler la fréquence propre du résonateur.

Ce fonctionnement de l'appareil exige que toutes ses dimensions soient petites par rapport à la longueur d'onde aérienne du son en cause.

Un résonateur comporte également des sons partiels lorsque les longueurs d'onde sont assez petites par rapport aux dimensions du résonateur pour que les mouvements de l'air intérieur à l'appareil puissent comporter des surfaces nodales qui en subdivisent le volume en deux ou plusieurs parts. Les partiels ont alors des longueurs d'onde beaucoup plus petites que le fondamental; ils sont beaucoup plus aigus. L'oreille, comme les instruments du physicien, les en distinguent donc aisément. C'est cette propriété qui a fait du résonateur de Helmholtz un outil d'analyse précieux jusqu'à l'invention des appareils électro-acoustiques modernes.

Vibrations forcées d'un corps sonore, résonances, zones formantes. — Si l'on impose un mouvement sinusoïdal à un ou plusieurs points d'un corps sonore, ou si l'on applique des forces sinusoïdales en ces points, le corps vibre à la

fréquence qui lui est imposée. Nous n'entrerons pas dans l'étude de ses déformations qui exige un appareil mathématique savant et est d'assez peu d'intérêt pour notre propos. Disons seulement que, pour qu'une résonance soit importante, il faut non seulement que la fréquence excitatrice se rapproche d'une des fréquences propres du corps, mais encore que les mouvements ou les forces imposés favorisent le mode de déformation du corps qui correspond à la fréquence propre en cause.

Lorsqu'un corps sonore est mis en vibration par un son musical complexe, sa vibration comporte tous les harmoniques du son excitateur, chacun d'eux étant, par rapport à la fondamentale, affaibli ou renforcé selon que sa fréquence est éloignée ou proche de celle d'un partiel. Si les vibrations du corps sonore sont assez amorties, les renforcements de sons par résonance ne sont pas très importants mais se font sentir assez loin de la fréquence de chaque partiel; autour de chaque partiel existe donc une zone de renforcement dite *zone formante*. La raison de ce nom est la suivante : lorsque la fondamentale de la vibration forcée est assez grave, un ou plusieurs harmoniques de cette vibration se situent dans chaque zone formante. Chacun de ces groupes d'harmoniques se trouve alors renforcé. Ces zones de renforcement donnent alors un caractère commun à tous les sons transmis par le corps sonore. La table d'harmonie des instruments à cordes jouit de cette propriété qui entre pour une bonne part dans la différence de leurs sonorités. Les cavités buccales dont les dimensions et la forme varient selon la position de la langue et l'ouverture de la bouche forment un système doué de deux ou trois zones formantes principales. C'est l'importance relative de ces zones et le domaine des fréquences qu'elles couvrent qui donnent aux voyelles leurs sonorités particulières, grâce à quoi on les reconnaît quelle que soit la hauteur du son fondamental de la voix, parlée ou chantée, voire en l'absence de tout fondamental : voix chuchotée.

PRODUCTION DU SON, PRINCIPE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Les instruments de musique se subdivisent en deux grandes classes. La première comprend ceux qui sont

constitués par un corps sonore que l'on met en vibration libre à la suite soit d'une déformation (cordes pincées, clavecin, pizzicato) soit d'une percussion (cordes, membranes, plaques, tubes ou cloches frappées). Nous n'avons ici rien à ajouter à ce que nous avons déjà dit à ce sujet. En revanche, la seconde classe qui comprend les instruments à son soutenu pose de nouveaux problèmes au physicien : comment un mouvement continu, déplacement de l'archet ou courant d'air, peut-il engendrer une vibration, et comment peut-on régler la fréquence de cette vibration ? Divers procédés sont utilisés.

L'archet. — La manière dont l'archet fait vibrer la corde résulte des propriétés du frottement entre les corps solides. Chacun sait qu'il faut un minimum de force pour faire glisser un solide sur un autre mais que, dès que le glissement est obtenu, il subsiste même sous un effort minime : c'est le cas du dérapage des automobiles.

Représentons alors le mouvement que prend le point de la corde attaqué par l'archet (fig. 9).

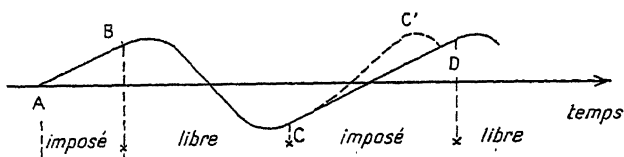


FIG. 9.

Au départ, corde et archet étant deux solides en contact, l'archet entraîne la corde en un mouvement continu et uniforme : ligne droite oblique A B du diagramme. La force que la corde oppose à cet entraînement augmente peu à peu jusqu'à être suffisante pour que la corde se détache de l'archet : le dérapage se produit et la corde poursuit son mouvement comme si l'archet n'existait plus. Le point de la corde situé sous l'archet effectue alors un mouvement sensiblement sinusoïdal correspondant à la vibration libre de la corde : après avoir continué un instant à progresser sur sa lancée dans le sens où l'archet l'entraînait, il recule, revient en arrière, puis la suite de son oscillation l'amène à se déplacer de nouveau dans le même sens que l'archet. Arrive un moment (point C de la courbe) où la vitesse de la corde est presque égale à celle

de l'archet : le contact se reprend, les deux solides s'accrochent l'un à l'autre, le mouvement de la corde est de nouveau imposé par l'archet, se fait à vitesse constante jusqu'au prochain dérapage (point D de la courbe). Nous avons donc une alternance de déplacements forcés et de fragments d'oscillations libres. Si l'on prolonge en C C' la courbe représentant l'oscillation libre, on voit que la période de cette oscillation est légèrement plus courte que celle du mouvement que prend la corde frottée. Il est donc possible de jouer faux, trop bas, en écrasant l'archet sur la corde (ce qui prolonge la branche CD de la courbe) et en le tirant trop lentement (ce qui éloigne vers la droite le point D et allonge la période du mouvement).

La forme exacte du mouvement de la corde, et par suite la proportion d'harmoniques, le timbre du son, dépend beaucoup du point où la corde est attaquée (plus ou moins loin du chevalet), de la force avec laquelle l'archet est appuyé, de la vitesse qu'on lui imprime et de la manière dont le contact est établi avec la corde : archet à plat ou incliné, ce dernier point modifiant les conditions du dérapage. Ces faits font comprendre l'importance particulière de l'art du virtuose pour de tels instruments.

L'anche. — L'anche fonctionne, avec moins de brutalité, comme une manière de clapet maintenu par un ressort. Elle peut fonctionner soit en ouvrant (*fig. 10 a*), soit en fermant (*fig. 10 b*) le passage offert au courant d'air.

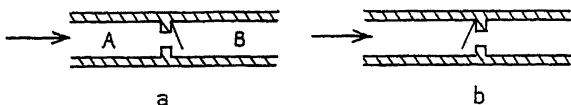


FIG. 10.

Dans le premier cas, l'anche étant à peu près fermée, lorsqu'on souffle de A vers B, le passage est étranglé, la pression monte peu à peu en A; lorsqu'elle est suffisante, le clapet s'ouvre, laisse passer l'air en sorte que la pression diminue brusquement en A; le clapet se referme et le processus recommence. Dans le sens inverse l'anche doit, pour fonctionner, être douée d'une fréquence propre ou débiter l'air sur un tuyau ou un volume B susceptible de résonner. Au repos l'anche est partiellement ouverte,

le courant d'air tend à la fermer, elle fléchit, puis, son mouvement naturel étant oscillant, s'ouvre à nouveau et, après avoir reculé en deçà de sa position de repos, recommence à se fermer; le courant d'air l'y aidant, elle se trouve relancée en sorte que l'oscillation s'amplifie peu à peu jusqu'à atteindre une valeur stable. Il est évident qu'un certain équilibre entre la force du courant d'air et les propriétés mécaniques de l'anche est nécessaire pour que le système ne se bloque pas, soit : trop peu de vent, que l'anche ne prenne pas un mouvement initial suffisant pour que les oscillations s'amorcent, soit : trop de vent, que l'anche se ferme complètement et reste maintenue en cette position par une pression trop forte.

Dans la plupart des instruments à vent, l'anche est une languette dont la fréquence propre est très amortie, et qui est assez souple pour que ce soit le tuyau qui la suit qui joue le rôle de ressort : un nœud se forme dans le tuyau au voisinage de l'anche et les variations de pression qui s'y produisent imposent à l'anche leur périodicité. L'action des lèvres sur la languette permet alors à l'instrumentiste d'accrocher la vibration de l'anche sur l'harmonique du tuyau qu'il désire faire sonner.

Dans les orgues, l'anche est elle-même accordée sur la fondamentale du tuyau auquel on l'accouple. L'harmonium, l'accordéon, l'harmonica utilisent des anches assez peu amorties pour qu'elles puissent vibrer sans l'adjonction d'un tuyau. Dans les instruments en cuivre, cors, trompettes, trombones, ce sont les lèvres de l'instrumentiste qui jouent le rôle d'anche.

Partiels du tuyau à anche. — Un nœud se forme au voisinage de l'anche, un ventre à l'autre extrémité du tuyau, qui est ouverte. Les partiels d'un instrument à anche à perce cylindrique (clarinette), comme ceux du tuyau ouvert-fermé, ne comportent donc que les harmoniques impairs : la clarinette quintoe. Si la perce du tuyau est conique (hautbois, saxophone, cuivres) le cas est différent : les oscillations propres du tuyau ne résultent plus de la combinaison de deux ondes *d'intensité constante* y cheminant en sens inverse. Le calcul montre alors que les partiels forment une série harmonique complète; les instruments peuvent octavier.

L'embouchure de flûte. — Lorsqu'un courant d'air

en Sibérie et au nord de l'Europe, tout dénote un instrument qui a évolué pendant une durée et sur un espace considérables, et qui, antérieurement aux autres instruments à cordes, a été l'objet d'une fabrication soignée, par des artisans de races différentes. Entre autres traits probants, aucun instrument primitif ou d'avant la fin du Moyen âge n'a autant augmenté l'étendue de son registre (au total, de 3 à 50 cordes). Si de nos jours elle ne semble jouer qu'un rôle secondaire et n'être même qu'une survivance, au moins la harpe a pour elle la richesse de son passé. Elle est un des rares fils conducteurs qui permettent de remonter, à peu près sans interruption, jusqu'à la préhistoire.

Sa courbure en forme d'arc, qui est assez générale, a fait supposer que la harpe provenait directement d'un instrument primitif, l'*arc musical*, encore en usage chez des populations de l'Afrique et de l'Océanie, et dont quelques types plus complexes annoncent en effet la harpe. L'arc musical, étant composé de matériaux périssables (une corde ou une liane tendue par les deux extrémités d'un arc en bois flexible), n'a laissé aucun vestige de son existence ancienne; celle-ci nous est prouvée cependant grâce à une gravure rupestre du paléolithique supérieur (grotte des Trois-Frères, dans l'Ariège) qui représente un danseur masqué jouant de cet instrument. Nous aurions donc là le plus ancien témoignage d'un instrument à cordes. Or, coïncidence curieuse, le même genre de figuration, danseur masqué jouant de la flûte, atteste l'usage de cette dernière en Égypte, au ~ r^e millénaire. Entre l'âge de la pierre taillée en Europe et la protohistoire égyptienne, au moins deux instruments, arc musical et flûte, ont accompagné des danses manifestement magiques. Encore aujourd'hui, chez les Noirs d'Afrique, chez les Mélanésien ou chez les Indiens d'Amérique, l'un ou l'autre de ces instruments reste associé à des danses indifféremment de masques, d'initiation ou de magie. Il en est de même du *rhombe*, planchette tournoyante dont le ronflement est censé figurer la voix des esprits; un exemplaire de cet instrument, à la fois le plus répandu et le plus secret dans les civilisations primitives, a été retrouvé dans un site paléolithique de la Dordogne. Si le rhombe peut à peine être qualifié de musical, son « contemporain » préhistorique, l'arc

partie du tuyau située au-delà du trou reste le siège d'une vibration qui réagit quelque peu sur celle de la partie comprise entre l'embouchure et le trou. C'est pourquoi il est parfois utile d'ouvrir plusieurs trous soit pour favoriser la production du son correspondant à la longueur du tuyau entre l'embouchure et le premier trou, soit, en utilisant la réaction de la partie de tuyau située au-delà de ce trou, pour déplacer le ventre et modifier ainsi la hauteur du son produit. Ces combinaisons permettent, avec un nombre de trous restreint, d'obtenir toutes les notes de la gamme avec une justesse convenable. C'est la raison du doigté, souvent singulier au premier abord, des instruments à vent, doigté qui résulte beaucoup plus d'une expérience traditionnelle que d'un calcul.

LES CORDES VOCALES.

On a cru longtemps que les cordes vocales vibraient comme une anche dont la fréquence était réglée par leur état de tension et de contraction. Cependant, les récents travaux de médecins français montrent que, si cette mise en place de l'organe est nécessaire pour lui permettre de bien vibrer, ce n'est pas seulement elle qui semble fixer la hauteur et le timbre des sons produits. La vibration des cordes vocales paraît commandée par des influx nerveux indirectement issus de l'une des deux oreilles, la droite en général, nommée par ces auteurs oreille directrice. Nombre de défauts d'élocution (le bégaiement par exemple) et d'altérations de la voix résultent d'une maladie ou d'un traumatisme de l'oreille directrice et disparaissent à la guérison de cet organe. Un chanteur qui, en vieillissant, cesse, comme tout le monde, de bien entendre les sons aigus et suraigus, voit sa voix se détimbrer; l'emploi d'un appareil électro-acoustique qui corrige ce défaut d'audition suffit en certains cas à rendre à sa voix l'éclat de la jeunesse. De passionnantes recherches sont en cours à ce sujet; on peut en espérer beaucoup en ce qui touche la technique de l'art vocal.

MESURE PHYSIQUE DE L'INTENSITÉ DES SONS,
LE DÉCIBEL

Pour le physicien pur, le son est une forme de l'énergie; il n'a donc pas besoin d'une unité spéciale pour en mesurer l'intensité. Cependant, pour obtenir des valeurs utilement comparables à ce que ressent l'oreille, il a été nécessaire d'utiliser une échelle de mesure spéciale. Les fondements en sont les suivants :

Tout d'abord on constate que c'est aux variations de pression et non aux mouvements de l'air que l'oreille est sensible : le son paraît fort en un nœud, faible ou nul en un ventre. D'autre part, les lois psychophysiologiques régissant les sensations (loi de Fechner) montrent que, pour obtenir une impression d'intensité croissant par paliers régulièrement espacés, comme le sont les nuances musicales, du pianissimo au fortissimo, il ne faut pas que l'énergie acoustique croisse en progression arithmétique, mais géométrique : comme la différence de hauteur des sons correspond à un rapport de fréquences, une différence de nuance résulte d'un rapport d'énergies. D'où l'emploi d'une échelle logarithmique qui exprime des rapports sous la forme de quantités additives. Lorsque l'énergie est multipliée par 10, le *niveau sonore* augmente de 1 *Bel*. Cette augmentation qui correspond sensiblement au passage d'une nuance musicale à la nuance immédiatement supérieure est relativement grande; l'unité pratique est alors le *décibel*.

Le zéro de l'échelle correspond à l'intensité sonore prise comme unité, comme point de départ. On l'a choisi de manière qu'il représente le son produit par une onde dont les variations de pression soient, à très peu près, les plus petites que l'oreille humaine puisse percevoir, variations minimes, d'environ deux dix-millionièmes de gramme par centimètre carré.

PSYCHO-PHYSIOLOGIE DE L'AUDITION

Nous ne donnerons pas ici de description anatomique de l'oreille : le lecteur curieux en trouvera aisément dans nombre d'ouvrages. Il nous suffit de savoir que les vibrations du tympan provoquées par les variations de pression de l'air sont transmises à l'oreille interne par un mécanisme : chaîne des osselets, puis, dans cette dernière, mettent en vibration la membrane basilaire. Celle-ci subdivise le limaçon en deux canaux parallèles et porte les organes sensibles d'où partent les fibres du nerf auditif. La membrane basilaire a une longueur d'environ trois centimètres; les résonances qui se produisent dans le limaçon ont pour effet d'imposer à la membrane basilaire une vibration qui présente un maximum d'amplitude en une région dont la position dépend de la fréquence du son; d'où une localisation de l'excitation des fibres nerveuses qui semble le moyen principal utilisé par la nature pour nous permettre de distinguer la hauteur des sons. Les aigus sont localisés à l'entrée du limaçon, les graves au fond. Dans le médium l'écart entre les points excités par deux sons distants d'une octave est d'environ quatre millimètres.

A peu près aucun des éléments successifs constituant ce mécanisme n'est *linéaire*. Un son pur produit donc dans l'oreille un son complexe, deux sons engendrent des sons résultants. Les harmoniques et sons résultants ainsi produits sont nommés *subjectifs* : ils n'existent pas dans les ondes sonores qui agissent sur l'oreille; on les entend cependant s'ils sont assez forts. La réalité physiologique de ce phénomène a été prouvée par nombre d'expériences et notamment en recueillant les courants électriques produits dans le nerf auditif de chats.

HAUTEUR DES SONS.

C'est à la localisation des excitations nerveuses dans l'oreille interne qu'on attribue en général l'origine de la sensation de hauteur. Cependant, bien qu'une fibre nerveuse isolée ne puisse transmettre des impulsions successives qu'à une cadence relativement lente (phénomène

de chronaxie), un groupe de fibres simultanément excitées et se relayant l'une l'autre est apte à transmettre une impulsion par période. L'expérience ci-dessus mentionnée faite sur l'oreille du chat le prouve : l'oreille fonctionne comme une sorte de microphone.

Par suite, le signal transmis au cerveau est porteur de deux sortes d'informations liées à la fréquence du son : le lieu où l'excitation du nerf est produite, la fréquence elle-même. Aucune expérience décisive n'a permis encore de répondre à la question qui se pose alors : le cerveau utilise-t-il une seule de ces deux informations, et laquelle, ou les deux ?

Quoi qu'il en soit, la sensation de hauteur est liée à la fréquence du son excitateur : une même différence de hauteur entre deux sons, mesurée par un intervalle musical donné, correspond à un même rapport entre les fréquences ; le rapport correspondant à la somme de deux intervalles est donc le produit des rapports correspondant aux intervalles ajoutés : $2/1$ est alors dit rapport d'octave, $3/2$ rapport de quinte, $4/3$ de quarte, etc.

La hauteur d'un son n'est cependant pas rigoureusement liée à la fréquence : lorsqu'on augmente la force d'un son pur jusqu'à le rendre presque insupportable, on en entend la hauteur baisser d'une quantité qui peut atteindre le demi-ton. Cet effet disparaît d'ailleurs si le son est complexe et assez riche en harmoniques. Il semble qu'on puisse l'attribuer à un déplacement du point où l'excitation nerveuse se produit dans l'oreille.

La non-linéarité de l'oreille, nous l'avons dit, fait qu'un son extérieur pur y engendre un son complexe. La hauteur d'un son musical, pur ou complexe à l'origine, résulte donc du fait que l'oreille informe le cerveau de la présence d'une série harmonique ; la hauteur attribuée au son est celle de la fondamentale de cette série même si cette fondamentale n'existe pas dans le son proposé à l'oreille ; les conséquences musicales de ce fait sont importantes. Trois harmoniques successifs, fussent-ils de rang élevé (8, 9 et 10 par exemple), sont entendus comme un son unique dont la hauteur est celle de la fondamentale. Cela explique que l'on puisse entendre les basses lorsqu'on reproduit la musique avec un appareil physiquement incapable d'en transmettre les fréquences : le phonographe mécanique par exemple. L'audition des

fondamentales n'est pas supprimée, seul le timbre s'en trouve profondément altéré.

Les facteurs d'orgue connaissent ce phénomène et l'utilisent parfois. Deux tuyaux accordés en quinte juste donnent la sensation de la fondamentale et non celle d'un accord. Ceci sert à réaliser des jeux de 32 pieds avec des tuyaux de 16 pieds (*fig. 11*).

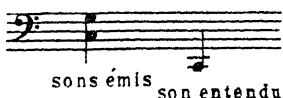


FIG. 11.

La réussite de l'expérience exige un accord excellent; si l'on désaccorde tant soit peu la quinte (et beaucoup moins qu'il n'est nécessaire pour en faire une quinte tempérée) la fondamentale disparaît, on entend un accord. Le passage d'une sensation à l'autre est brutal, on n'entend jamais à la fois la fondamentale et l'accord. Il s'agit donc de deux sensations de nature différente et qui s'excluent l'une l'autre. L'une, la sensation de la fondamentale, ne justifie donc aucunement que l'on attribue aux autres - sensation de quinte, d'accord parfait majeur, par exemple - une préférence sur toute autre combinaison harmonique, préférence qui devrait d'ailleurs s'étendre à toute combinaison d'harmoniques susceptible de provoquer la sensation de la fondamentale et n'aurait, de plus, aucun sens appliquée aux notes de la gamme tempérée.

LE TIMBRE.

Lorsque la fondamentale est seule perçue, les harmoniques contribuent à lui donner une sonorité particulière dite *timbre*. C'est une des gloires de Helmholtz d'avoir découvert ce fait. Comme il arrive souvent cependant, l'empirisme technique avait de longue date précédé la connaissance scientifique : les jeux de mutation de l'orgue consistent à enrichir artificiellement le timbre d'un tuyau en lui adjoignant quelques tuyaux plus petits accordés sur divers harmoniques (et par suite faux par rapport aux notes de même nom de toute gamme tempérée).

D'autres causes interviennent d'ailleurs dans la sensation spécifique de timbre : de légères fluctuations d'inten-

sité ou de fréquence, assez faibles pour être à peine perçues comme telles, donnent de la chaleur à un son; des sons non musicaux : frottement de l'archet sur la corde, chuintement du vent sur l'embouchure de flûte, contribuent à la sonorité particulière de ces instruments; enfin les partiels, parfois étrangers à la série harmonique, qui apparaissent au moment de l'attaque et de la fin d'un son, jouent également un rôle important : il n'est rien de tel pour s'en rendre compte que d'écouter l'enregistrement d'une voix ou d'un instrument dont l'attaque et la fin ont été coupées, le meilleur musicien est souvent incapable de l'identifier.

L'INTENSITÉ SONORE.

La sensation d'intensité n'a pas la précision de la sensation de hauteur. Aucune échelle naturelle ne s'impose qui nous permette, comme le font les gammes, de situer sans conteste l'intensité d'un son. Nous pouvons cependant porter des jugements d'égalité, de plus ou de moins. Il a donc été nécessaire de chercher hors du domaine sensoriel une échelle de comparaison : le bruit ou le son à évaluer est comparé à un son pur de 1 000 Hz (à peu près le *si* au-dessus de la portée, en clef de *sol*) dont on ajuste l'intensité jusqu'à ce que les deux sons alternativement écoutés paraissent de même force; le *niveau d'intensité subjective* du son en cause, exprimé en *phones*, est alors égal au niveau d'intensité physique du son de 1 000 Hz, mesuré en décibels. Pour les sons dont la fréquence est supérieure ou égale à 800 Hz, les niveaux physiques et subjectifs coïncident sensiblement; il en est de même à toute fréquence pour les sons intenses. Mais, lorsque le niveau physique d'un son grave décroît au-dessous de 80 décibels, son niveau subjectif, en phones, diminue plus vite et ce d'autant plus que le son est plus grave. Ainsi, pour un son de 100 Hz (à peu près le *la* bémol en bas de la portée, en clef de *fa*), une diminution de 5 décibels suffit pour que l'intensité subjective baisse de 10 phones. Grâce à cela, bien que les basses d'orchestre n'aient, pour le physicien, qu'une marge de dynamique assez étroite, l'étendue des nuances musicales qu'elles sont capables de donner reste grande.

SENSATIONS DE DIRECTION ET DE DISTANCE.

La phase et l'intensité avec lesquelles les ondes atteignent les deux oreilles varient selon la direction des ondes et la distance de la source sonore. Les sensations correspondantes se forment à partir de la comparaison des informations que les deux oreilles fournissent à cet égard.

Un processus inverse nous permet de concentrer notre attention sur une ou plusieurs régions de l'espace et, par suite, d'entendre à la fois plus fort et plus distinctement les sons provenant de ces régions. C'est ce qui nous permet de suivre une conversation dans le brouhaha et nous aide, au concert, à distinguer les parties jouées par des instruments concertants.

Ces facultés disparaissent lorsqu'une des deux oreilles est sourde, ou lorsque le son est transmis par un canal unique (phonographe, radio). La musique y perd du relief et les contrastes entre parties concertantes, mélodie et accompagnement, sont diminués.

Il est à remarquer, d'autre part, que la sensation de localisation est aussi sous l'influence des informations visuelles. Au cinéma nous n'avons pas l'impression de voir, sur le côté de l'écran, un personnage qui remue les lèvres pendant qu'un autre, caché dans le haut-parleur, nous adresse la parole; la sensation visuelle s'impose et commande la localisation de la sensation auditive. Cette faculté de conformer, dans la mesure du possible, notre sensation à notre désir est générale : à moins de nous placer dans l'état d'esprit d'un accordeur, nous n'entendons pas comme fausse une quinte tempérée; de même, un instrumentiste amateur n'entend pas toujours les fausses notes qu'il fait : il a lu, pensé et désiré la note juste, c'est elle qu'il entend.

PRÉCISION DES SENSATIONS, TOLÉRANCE DE L'OREILLE.

Ces deux notions sont fort différentes. La *précision* avec laquelle l'oreille, considérée comme instrument d'observation, peut discerner une modification du son qu'on lui fait entendre est limitée à un certain *seuil*, en deçà duquel elle ne distingue aucun changement. Les seuils correspondant aux diverses qualités sonores résultent de la structure et du fonctionnement physiques et physiologiques de l'appareil auditif.

La finesse d'oreille ainsi définie est difficile à mesurer. Pour y parvenir, il faut non seulement que le sujet qui écoute concentre son attention sur le phénomène qu'il observe, mais encore que les sons à comparer lui soient présentés de manière à tirer le meilleur parti possible des propriétés de l'appareil auditif.

Le problème de la *tolérance* de l'oreille est tout autre. C'est, peut-on dire, le problème inverse. L'auditeur est supposé dans une disposition d'esprit qui lui fait désirer entendre des sons doués de certaines qualités : justesse d'intonation, exactitude d'un rythme ou d'une nuance, par exemple. La *tolérance* est alors définie par la marge d'inexactitude qu'il permet à l'exécutant.

Cette marge dépasse toujours beaucoup la valeur du seuil correspondant. La *tolérance* ne résulte donc pas des propriétés de l'oreille, mais d'un processus psychologique. Selon que l'on écoute la musique pour y prendre plaisir, attitude de l'auditeur, ou pour en contrôler l'exécution, attitude du chef d'orchestre, on n'entendra point ou l'on entendra certaines erreurs.

On ne saurait donc faire état de la *tolérance* d'oreille, par exemple pour jouer un peu faux, que si l'on est assuré d'avoir un auditoire dont la culture musicale et la disposition d'esprit s'y prêtent.

On remarquera que la plupart des systèmes musicaux sont fondés sur tel ou tel genre de *tolérance* à laquelle l'auditeur consent d'autant plus volontiers que les compositeurs ont su mieux en tirer parti pour enrichir leur langage et leurs moyens d'expression. Tel est le cas pour la gamme bien tempérée dont l'acceptation, d'abord fort discutée, fut à l'origine du développement contrapuntique et harmonique de deux siècles de musique européenne.

L'AUDITION SIMULTANÉE DE PLUSIEURS SONS, LE MASQUE.

Lorsque plusieurs sons atteignent l'oreille, nous pouvons former diverses sortes de sensations dont la nature et la qualité dépendent à la fois du phénomène physique extérieur dont l'audition nous est proposée, de la disposition d'esprit avec laquelle nous l'écoutons et des facultés plus ou moins exercées dans telle ou telle direction que nous mettons en œuvre pour l'entendre, l'analyser, lui attribuer un sens intelligible. En fait, les sons qui nous

sont proposés ne sont jamais perçus individuellement. Ils sont toujours regroupés en vue soit de nous informer sur ce qui se passe autour de nous (nous les groupons alors en fonction de leur origine), soit de nous transmettre un message intelligible (le regroupement n'est alors possible que si nous connaissons le langage, parlé ou musical, qui est utilisé), soit de nous procurer plaisir ou désagrément.

La mécanique et la physiologie de l'oreille n'interviennent en ceci qu'au départ : fournir ou non les informations nécessaires aux opérations psychologiques. Nous ne tenterons pas ici d'en étudier le mécanisme et nous nous contenterons de passer en revue les phénomènes susceptibles d'intéresser le musicien.

La gêne qu'un bruit peut apporter à l'audition d'un autre bruit se nomme *masque*. Pour la musique le cas le plus intéressant est celui du masque d'un son musical par un autre. Le masqué d'un son pur par un autre son pur a fait l'objet de mesures précises qui éclairent notre problème. Un son pur en masque un autre d'autant plus aisément que l'intervalle qui les sépare est plus petit. Un son intense qui engendre des harmoniques dans l'oreille masque également les sons dont la hauteur est voisine de celle de ces harmoniques; ceci explique que des basses trop fortes masquent plus les aigus que les aigus ne le font des basses.

Les musiciens, depuis longtemps, ont une connaissance empirique de ces faits. En particulier, pour que l'on entende sans effort une mélodie, il est prudent d'en écarter à distance de quarte ou de quinte les parties d'accompagnement à moins que des différences marquées d'intensité, de timbre, de caractère : rythme, parties concertantes ayant chacune une ligne mélodique facile à suivre, n'en facilitent la perception séparée à l'auditeur exercé. Cet aspect psychologique du phénomène de masque fait comprendre qu'une musique dont la logique interne nous échappe soit perçue comme une sorte de bruit et jugée comme tel, c'est-à-dire comme peut l'être le bruit d'un ruisseau ou celui du tonnerre. Ce jugement ne sera pas injuste, car ce que l'auditeur a effectivement entendu est informe, les moyens psychiques lui faisant défaut comme vis-à-vis d'une langue inconnue, pour organiser en sensation musicale intelligible les messages sonores que son

oreille a recueillis. Une éducation nouvelle lui sera nécessaire pour entendre, dans le sens le plus plein du mot, l'œuvre qu'on lui propose et pouvoir alors porter sur elle un jugement d'ordre esthétique.

L'*harmonie* est la sensation qui résulte du fait que l'on entend plusieurs sons musicaux simultanément et distincts les uns des autres. Bien des efforts ont été faits pour justifier au nom de l'acoustique l'agrément que l'on peut trouver à telle ou telle combinaison sonore. Nous avons montré dans l'introduction la vanité de ces tentatives. Certaines cependant méritent quelque examen, car elles mettent en lumière les conséquences logiques de l'impératif qui a été subrepticement et le plus souvent inconsciemment introduit dans le raisonnement. Telle est la théorie des consonances de Helmholtz.

Ce remarquable travail est basé sur l'étude des sons résultants engendrés dans l'oreille par les accords : plus ces sons sont étrangers à l'harmonie proposée, dit notre auteur, moins celle-ci est douce et agréable. Une telle explication n'est pas absurde : un son résultant étranger à l'harmonie est en quelque sorte un intrus qui vient déranger un édifice auquel le musicien imposait un certain ordre ; mais il n'est intrus que si, par un acte purement gratuit, on s'impose l'ordre en cause. Si l'on consent à ce que l'accord parfait majeur, dans sa disposition naturelle, constitue l'harmonie la plus agréable à entendre, la théorie de Helmholtz justifie un classement des consonances par ordre de douceur décroissante, mais elle ne saurait en aucune manière être invoquée en faveur du choix initial.

Pour le musicien d'ailleurs toutes ces théories pèchent par un point essentiel : la musique n'est pas faite d'accords longuement écoutés et savourés pour eux-mêmes indépendamment de ce qui les précède et les suit. L'agrément d'un accord ne tient pas seulement à ce qu'il est mais à ce qu'il dénoue, à ce qu'il prépare : les dissonances, notes de passage et ornements n'introduisent aucune dureté dans le discours musical dès l'instant qu'ils sont convenablement préparés et résolus. La musique, en un mot, organise le monde sonore à la fois dans le simultané et le successif ; le choix d'une gamme et d'un système harmonique ne suffit pas à définir un style, une esthétique, il y faut encore des règles d'organisation dans la durée.

L'acoustique n'a pas à prendre parti dans ces choix. Il paraît cependant intéressant de signaler aux musiciens certains faits qui sont en rapport avec le déroulement des sensations dans le temps. Cette évolution ne se fait pas d'une manière continue mais est constituée par la succession d'événements plus ou moins complexes nommés *durées de présence*, dont la qualité et le sens intelligible sont appréhendés comme formant un tout. La durée de présence, selon les individus, couvre un espace de temps de 0,6 à 1,1 seconde. Chez un individu elle est remarquablement stable. Elle peut cependant subir l'influence d'un rythme extérieur : si nous entendons frapper une série de coups égaux entre eux, nous avons une tendance naturelle à les réunir en groupes dont la durée soit voisine d'une durée de présence; chaque groupe forme alors un ensemble qui se présente comme un tout, une unité analogue à ce qu'est, en musique, la mesure par rapport au temps. Le premier coup de chaque groupe semble en général plus fort que les autres : il déclenche le passage d'une durée de présence à la suivante. Un rythme qui ne nous paraît ni lent ni rapide s'organise à l'intérieur d'une mesure ou d'un groupe de mesures dont la durée égale une durée de présence.

L'étude de tous les phénomènes qui découlent de ce fait, dépasse le cadre de l'acoustique; nous retiendrons seulement deux choses. L'une est que la qualité et le sens intelligible d'une sensation résultent de l'ensemble des excitations reçues pendant une durée au moins égale à la durée de présence et que, par suite, l'impression que nous ressentons et le jugement que nous portons ne sont formés qu'à *posteriori*. Nous reportons cette impression et ce jugement sur un événement passé et les attribuons à l'ensemble de cet événement. L'autre est que certains aspects de la sensation peuvent résulter de causes extérieures en apparence étrangères à la nature de l'effet produit. De tels transferts du présent au passé, d'une qualité de la sensation sur une autre, sont fréquents et importants.

LE TOUCHER DU PIANO.

Lorsqu'on enfonce une touche, la mécanique du piano lance le marteau puis l'abandonne; ce dernier poursuit librement sa course jusqu'à ce qu'il frappe la corde. Il

est donc évident que le pianiste ne peut alors que jouer plus ou moins fort mais ne dispose d'aucun moyen d'action sur la qualité du son obtenu. Il en est tout autrement lorsque le doigt abandonne la touche : l'étouffoir en suit fidèlement le mouvement. La manière dont le son est interrompu est donc sous le contrôle direct de l'artiste. C'est cet effet qui, reporté sur l'ensemble de la sensation et joint à celui d'un jeu plus ou moins lié, donne au toucher de chaque artiste sa qualité propre. La technique de frappe ne peut donc avoir d'influence que dans la mesure où elle réagit sur le mouvement que prend le doigt lorsqu'il abandonne la touche.

FORCE ET DURÉE.

Tenir une note un peu trop longtemps et retarder l'attaque de la suivante ne donne pas la sensation que le rythme boite, mais que la première note a été jouée plus fort que la seconde. Cet effet s'observe même dans des mouvements lents et ne saurait être attribué aux propriétés mécaniques de l'oreille; son origine est purement psychologique. Les organistes le connaissent bien et s'en servent pour remédier au fait que leur instrument manque de souplesse dynamique et n'est capable, si l'on peut dire, que de teintes plates.

Un cas analogue s'observe si l'on procède à l'enregistrement purement rythmique du jeu d'un instrumentiste : un trait ou une gamme dont l'exécution a paru parfaitement égale montrent des irrégularités rythmiques étonnantes. En fait il y avait double irrégularité : inégalités de durée et de force; et, l'une compensant l'autre, un transfert réciproque des excitations correspondantes sur les sensations de durée et d'intensité a rétabli chez l'auditeur le sentiment de l'égalité.

Ces exemples n'ont pas la prétention d'épuiser le sujet mais de montrer, sur des cas spécifiquement musicaux, l'extrême complexité du mécanisme psychique qui intervient dans la formation des sensations et de faire ainsi sentir la prudence qu'il faut apporter à utiliser les données de l'acoustique lorsqu'on cherche à comprendre ou à expliquer les choses de la musique.

Car, si la physique nous enseigne ce que sont les phénomènes matériels dont use l'art musical, si l'étude de l'audition nous montre quels genres d'informations

l'oreille nous permet de recueillir, c'est à la psychologie qu'il faut faire appel pour tenter de saisir l'étrange alchimie qui transforme ces informations en sensations dont les qualités, l'agrément, l'intelligibilité sont le fruit d'une collaboration intime de l'auditeur avec le phénomène sonore extérieur que les musiciens lui proposent.

Jacques BRILLOUTIN.

BIBLIOGRAPHIE

Beaucoup d'anciens ouvrages sont d'une lecture pleine d'intérêt et provoquent l'admiration devant l'ingéniosité de physiciens qui ne possédaient aucun des moyens que l'électronique a mis à la disposition des modernes.

Les curieux trouveront à cet égard des renseignements historiques et bibliographiques nombreux dans :

CHWOLSON, O. D., *Traité de physique*, tome I, fascicule 4, Paris, 1906.

Signalons d'autre part :

HELMHOLTZ, H. von, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, traduction française, Paris, 1874.

Ouvrage assez rare que l'on ne trouvera guère que dans de grandes bibliothèques.

BOUASSE, H., nombreux volumes consacrés à l'acoustique dans son monumental ouvrage : *Bibliothèque de l'ingénieur et du physicien*, Paris.

BOUASSE, H., *Bases physiques de la musique*, Paris, 1906.

Intéressant petit ouvrage d'un physicien qui fut grand amateur de musique.

FLETCHER Harvey, *Speech and Hearing*, Van Nostrand, New York, 1929.

FOCH, A., *Acoustique*, Paris, 1934.

On pourra également consulter les revues suivantes :

« Revue d'Acoustique »,

« Journal of the Acoustical Society of America »,

« Akustische Zeitschrift »,

« Akustika ».

LA VOIX HUMAINE

LA voix humaine peut être considérée à des points de vue bien différents, tous également intéressants. Sa genèse pose des problèmes ardu, qui concernent le physiologiste et le psychophysiologiste. Placé au sein d'un orchestre, le chanteur peut être considéré comme un instrument, et il intéresse l'acousticien et le compositeur. S'il doit nous émouvoir, il retient l'attention du psychologue et de l'artiste. Combinée avec l'articulation, la voix peut également se charger de signification conventionnelle, et elle va alors intéresser le phonéticien et le linguiste. Tous ces points de vue différents ont déjà, de nos jours, un passé et une évolution, c'est-à-dire une histoire, et le point de vue de l'historien n'est pas le moins instructif. Nous retiendrons seuls les trois premiers points de vue énumérés plus haut, et quelques jalons historiques jetteront des ponts fragiles entre le présent et le peu que nous savons du passé.

ÉVOLUTION DE NOS CONNAISSANCES SUR LA GENÈSE DE LA VOIX HUMAINE

Les premières dissections faites sur l'Homme, qui remontent à des millénaires, ont fixé nos premières connaissances sur la voix. Galien (vers 170) n'ignorait pas qu'elle se formait dans le larynx, et que son passage à travers le pharynx et la bouche, et parfois le nez, lui conférait ses qualités vocaliques. Il fallut cependant attendre seize à dix-sept siècles pour que des précisions sur ces deux phénomènes pussent être acquises, ou du moins présumées. Dans cette lente progression de l'esprit humain, c'est l'apparition de techniques expérimentales de plus en plus perfectionnées qui marque les progrès, comme d'ailleurs dans toutes les sciences.

En ce qui concerne le rôle du pharynx et de la bouche dans la genèse de la voix, c'est Helmholtz qui, en 1857, avança la première explication rationnelle. Pour lui, pharynx et bouche renforcent, dans le son complexe émis par le larynx, les harmoniques les plus voisins de leurs « sons propres ». Cette idée si simple explique déjà la moitié des caractères vocaliques de la voix, ce qui lui conféra une extraordinaire longévité : cent ans ! Ce n'est en effet qu'en 1957 que l'on parviendra à expliquer la totalité des phénomènes vocaliques en invoquant à leur propos la théorie des pavillons, poussée à son plus haut degré, dès 1935, par le physicien français Yves Rocard pour d'autres besoins (usage des haut-parleurs).

La progression de nos connaissances en ce qui concerne le fonctionnement du larynx fut plus lente, et fertile en péripéties innombrables. Le larynx fut d'abord comparé aux instruments de musique les plus divers : à une flûte par Fabrizio d'Acquapendente (1537); à un cor de chasse, à un châssis bruyant, puis à un sifflet, par Dodart (1700); à un dicorde pneumatique par Ferrein (1741); à un cor par Cuvier (1805), puis par Dutrochet (1806); à un trombone par Despiney (1821); à un hautbois par Magendie (1823); à un appeau par Savart (1825); à une « pratique » par Malgaigne (1831); à des anches libres par Müller (1839); Petrequin et Diday (1840) le comparent à un cor de chasse pour la voix sombrée, à un hautbois pour la voix blanche, à une flûte pour le fausset; Battaille (1861), Fournié (1866), Mandl (1872), et d'autres, reviennent à un système d'anches, mais c'est la muqueuse qui vibre pour les uns, et le muscle pour les autres. Richerand et Beraud (1884) déclarent finalement, non sans humour, que « le larynx ressemble encore plus à un larynx ». L'apparition de la laryngo-stroboscopie (Cœrtel, 1878) ne freine guère les imaginations : Guillemin (1904) revient à la comparaison avec un appeau; Ewald (1898) à un système d'anches à bourrelets; Bonnier (1903), puis Baratoux (1923), à une explication aérodynamique; Van den Berg (1953) à la théorie de Ferrein. Puis d'aimables fantaisies apparaissent : pour Vallancien (1953), les influx récurrentiels jouent le rôle de « starter » d'automobile, facilitant la mise en marche; et pour Svend Smith (1954), la glotte se ferme à chaque période parce que ses bords sont « aspirés » par le courant d'air.

C'est sur ces entrefaites (1950) que nous avons mis en évidence que la physiologie nerveuse et la physiologie neuro-musculaire les plus classiques, à elles seules, suffisaient à expliquer le fonctionnement phonatoire du larynx et toutes ses modalités normales et pathologiques. Les fibrilles musculaires des cordes vocales s'insèrent « en dents de peigne » sur leur bord libre (Goerttler, 1950). Elles se contractent et décollent les bords de la glotte à chaque salve d'influx moteurs. La prétendue « vibration » des cordes vocales n'est qu'une suite de contractions rapides et rythmées dont chacune démasque la fente glottique, contractions commandées coup par coup par des influx moteurs en provenance du cerveau : comme a pu le dire le professeur A. Soulaïrac, on est en face de la « genèse cérébrale de la vibration des cordes vocales ». De ce fait, la recherche en ce domaine est relancée dans des directions nouvelles. Successivement, le docteur A. Moulonguet, dans des expériences célèbres (1952-1953), recueille les influx récurrentiels phonatoires sur l'homme; le professeur G. Portmann (1954-1956) étudie *in situ* la réponse électrique des cordes vocales; le docteur J.-H. Amado (1951-1954) met en évidence le rôle important des principales hormones sur ces fins mécanismes; le docteur A. Djian (1952-1955) étudie tomographiquement les accolements laryngés; le professeur Piquet, de Lille (1956), filme la vibration des cordes vocales en l'absence de courant d'air (*fig. 1*); le docteur Garde, à Paris, le professeur de Quiros, à Buenos Aires, le professeur Brunetti, à Turin, renouvellent les pathogénies et les thérapeutiques des maladies de la voix.

Sans que nous puissions songer à citer ici les conséquences sans nombre de l'ensemble de ces travaux, nous rapporterons cependant l'une d'elles, dont les répercussions pratiques sont considérables pour l'art du chant. Dès 1953, le docteur C. Chenay et nous-même avons montré que la classification vocale tonale d'un chanteur ne dépendait que de l'excitabilité de ses cordes vocales (identique à celle de leur nerf moteur), susceptible d'être mesurée avec une grande précision et facilement. Il ne s'agit ici que du classement tonal, c'est-à-dire indépendant du timbre et de la puissance de la voix. Mais la détermination physiologique des tessitures individuelles

met fin à des difficultés sévèrement ressenties de tout temps par les artistes lyriques.

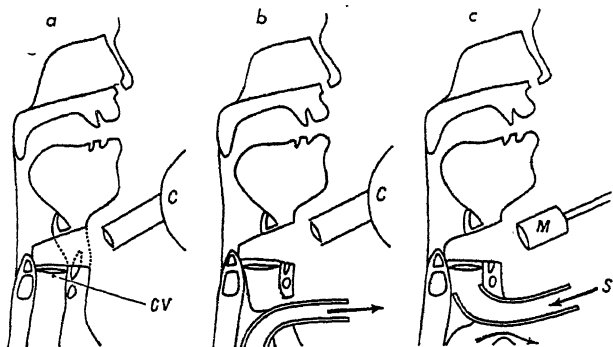


FIG. 1. — Schémas des expériences de Piquet, Decroix, Libersa et Dujardin (Faculté de Médecine de Lille, février-avril 1956).

a) La caméra ultra-rapide C filme la vibration des cordes vocales CV accompagnée d'une pression sous-glottique normalement alimentée par les poumons du sujet.

b) L'air expiré est détourné du larynx par une canule de trachéotomie et, dans ces conditions, la caméra ultra-rapide C filme la vibration des cordes vocales qui se réalise sans courant d'air.

c) La pression sous-glottique d'origine pulmonaire a été remplacée par l'action d'une soufflerie S (munie d'un manomètre) non figurée, et devant la glotte du sujet a été disposé un microphone étalonné M qui reçoit le son émis et mesure son intensité.

(Les figures de ce chapitre ont paru dans les numéros de janvier 1957, novembre 1957, mars 1958 de *la Nature*, et sont reproduites ici grâce à l'aimable autorisation de cette revue.)

SUR LA GENÈSE DES QUALITÉS ARTISTIQUES DE LA VOIX CHANTÉE

Si, pour le physicien, les qualités d'un son se nomment hauteur, intensité et timbre, ce ne sont point là celles qui interviennent dans le jugement d'une voix chantée. En laissant de côté la hauteur, qui se traduit directement par la tessiture d'emploi, on considère la *puissance*, l'*éclat* (ou *mordant*), l'*épaisseur*, et le *volume*.

La *puissance* de la voix, qui ne dépasse pas 40 db à un mètre de la bouche dans la conversation banale, reste inférieure à 80 db chez un bon orateur, et atteint 125 db chez les voix ultra-puissantes de nos grandes scènes lyriques, constitue la qualité primordiale, le fleuron de l'art lyrique. Elle est directement conditionnée par la pression sous-glottique que le sujet parvient à réaliser et par l'uti-



FIG. 2. - Radiographies de profil de la cavité pharyngo-buccale pendant l'émission de la voyelle *A* émise sur Ré 3 par le même sujet.

A gauche (cliché 1) : position de voix chantée. A droite (cliché 2) : position de voix parlée.

Clichés pris le 20 février 1957 par le docteur Albert Djian sur M. Ernest Blanc, premier baryton de grand opéra à l'Opéra de Paris. Noter, sur la même voyelle et la même tonalité d'émission, l'énorme abaissement du larynx dans la position de voix chantée.

lisation qu'il fait de sa cavité pharyngo-buccale (*fig. 2*), et elle est également sous la dépendance étroite de la constitution endocrinienne du sujet.

Les trois autres qualités dépendent de la richesse de la voix en harmoniques, et s'analysent comme suit : la

fourniture du son émis par le larynx contient des harmoniques jusque 5 500 cycles environ au maximum. Le pavillon pharyngo-buccal n'agit que sur les harmoniques inférieurs à 2 500 cycles environ (fréquence dite de « coupure du pavillon »), dont il renforce en général deux éléments (appelés « formants vocaliques ») qui fixent la nature de la voyelle. Ceux supérieurs à 2 500 cycles, non influencés par le pavillon, donnent l'éclat (ou *mordant*) de la voix. Le *volume* de la voix est donné par l'intensité du fondamental, et par son renforcement éventuel par la bouche ou le pharynx. L'épaisseur de la voix dépend de l'importance des harmoniques inférieurs à la fréquence de coupure dans leur ensemble. Ces qualités dépendent donc toutes trois de l'intensité de la voix, et les deux dernières, de la configuration et des dimensions du pavillon pharyngo-buccal du sujet.

ÉVOLUTION DES TECHNIQUES VOCALES UTILISÉES ET DES POSSIBILITÉS EXPRESSIVES MISES EN ŒUVRE DANS LE CHANT

Un laryngologiste fort connu du second quart de ce siècle parlait de la façon « physiologique » d'émettre sa voix, oubliant que toutes les motricités complexes s'accommodent de conduites neurologiques multiples. Ainsi en est-il pour la locomotion, par exemple, qui reconnaît les conduites du saut, de la course, du pas gymnastique, à côté des innombrables types de marche et de danse. De même voit-on les façons de chanter se diversifier à l'infini, conduisant d'ailleurs à des caractéristiques vocales souvent fortement dissemblables. Une « technique vocale » n'est pas autre chose qu'un mode d'utilisation de nos organes phonateurs, sur la base d'automatismes sensitivo-moteurs stabilisés par l'éducation, ayant en vue un certain rendement vocal en hauteur, timbre et intensité.

L'examen des vieux textes lyriques montre que, jusqu'au début du XVIII^e siècle, les voix graves d'homme n'étaient utilisées que jusqu'au *si*₂ et les voix aiguës d'homme jusqu'au *ré*₃ (les voix de femme à l'octave aiguë). La difficulté du « passage » avait donc été

rencontrée, et évitée par l'abstention, et les voix gardaient leur caractère « ouvert » sur toute la tessiture. Les besoins de l'art théâtral lyrique exigèrent d'aller plus haut et, pour franchir les fréquences de « passage », les voix d'homme passèrent en voix de fausset, c'est-à-dire changèrent de registre. Tel était encore l'état des techniques vocales pour voix d'homme vers 1830 en France, dont le ténor Nourrit offrait un exemple typique.

Cependant l'usage du fausset dans l'aigu ne permettait pas — ou permettait mal — l'interprétation de rôles vaillants et dramatiques. C'est en Italie, au cours des vingt premières années du XIX^e siècle, semble-t-il, que commença à être pratiquée la « couverture des sons » dans l'aigu, ou *voce coperta*, qui permet de franchir les difficultés du « passage » en restant en premier registre, mettant à la disposition des chanteurs les sonorités sombres et puissantes des sons « couverts » sans danger pour le larynx. Ce fut là, sans doute, la plus grande découverte de technique vocale apparue depuis le début des temps historiques de l'art du chant. Le ténor français Gilbert Duprez s'initia à cette émission en Italie, et revint en 1837 à l'Opéra de Paris, où sa technique lui permit des interprétations dramatiques jamais entendues auparavant sur cette scène, et qui provoquèrent un enthousiasme extraordinaire. Duprez quitta l'Opéra en 1852 pour le Conservatoire, et donna chaque année un récital. En 1896 — il avait quatre-vingt-dix ans —, les chroniqueurs de l'époque s'étonnaient encore devant « les restes de cette voix prodigieuse qui avait rempli les plus grandes salles de l'Europe ».

Plus d'un demi-siècle s'est écoulé et, dans tous les grands pays où fleurit l'art lyrique, qu'il s'agisse de l'Italie, de la France, de l'Allemagne ou de l'U.R.S.S., les chanteurs et les pédagogues se partagent encore entre deux grandes classes de techniques vocales, comprenant d'ailleurs tous les intermédiaires entre deux types extrêmes : le premier caractérisé par la voix « claire », « ouverte », « abandonnée » ; le second par la voix « sombre », « couverte », « appuyée ». Ces deux types d'émission possèdent des pouvoirs expressifs très différents. Si la mélodie et le lied s'accommodent mieux des émissions de la première classe, du moins par rapport à notre goût actuel, les situations dramatiques du chant

théâtral requièrent l'emploi des secondes. Nous verrons plus loin que l'analyse physiologique intervient également pour caractériser ces deux types de technique vocale et pour formuler certaines remarques qu'il conviendrait sans doute de méditer.

LE PROBLÈME NORMATIF DES TECHNIQUES VOCALES

La première constatation qui s'offre à l'examen physiologique strict est que l'on peut chanter avec *n'importe quelle technique vocale*, à la quadruple condition de ne chanter ni aigu, ni fort, ni longtemps, ni souvent. Dans cette quadruple limite, la fonction phonatoire paraît toujours assurée normalement.

Une seconde constatation apparaît bien vite : si l'une de ces quatre conditions n'est plus correctement assurée — surtout les deux premières —, la variété des techniques vocales *possibles* se restreint, les autres engendrant des altérations variées, et de gravité diverse, des cordes vocales. A mesure que les quatre conditions ci-dessus cessent de pouvoir être remplies — c'est-à-dire à mesure que le sujet doit chanter aigu, fort, longtemps et souvent —, la variété admissible des techniques vocales se restreint de plus en plus, aboutissant à définir un mode d'émission bien particularisé, caractéristique du « chant théâtral à grande puissance ».

Il convenait d'en faire l'analyse physiologique aussi fine que possible, tâche à laquelle nous nous sommes consacré depuis 1951, avec les nombreuses collaborations scientifiques nécessaires et la participation des voix françaises et étrangères les plus étendues et les plus puissantes. Le détail des résultats obtenus ne saurait trouver place ici. Mais il est remarquable que, parmi les impératifs physiologiques qui furent dégagés, figurent :

1^o La réalisation de positions laryngées très basses, exigence déjà formulée, dès 1880, par certains savants allemands et russes.

2^o L'exécution rigoureuse de la « couverture des sons » sur les fréquences optima, mécanisme découvert en Italie vers le début du XIX^e siècle.

3° L'emploi de configurations pharyngo-buccales ramenant une impédance toujours suffisamment élevée sur le larynx (la notion acoustique d'impédance peut être comprise ici comme une « résistance à la propagation »).

4° La minimisation maxima de toute nasalisation, et son exclusion absolue au-dessus du « passage ».

5° Enfin, faits nouveaux et d'une importance capitale, des *exigences indépendantes de la technique vocale* apparurent — concernant notamment la physiologie du cœur droit (professeur Di Giorgio, de Turin) et la constitution endocrinienne du sujet (docteur J.-H. Amado, de Paris) —, mettant en évidence que ce type privilégié de technique vocale n'était pas réalisable chez tous les sujets.

Ainsi donc, un résultat nouveau s'est progressivement dégagé : c'est que la constitution anatomo-physiologique de chaque sujet conditionne, dans une certaine mesure, la technique phonatoire optima qu'il est susceptible d'acquérir, et conditionne, en conséquence, les performances vocales auxquelles il peut prétendre et les œuvres lyriques qu'il peut raisonnablement songer à exécuter.

LE PROBLÈME DES MÉTHODES D'ÉDUCATION VOCALE

Une méthode d'éducation vocale est un ensemble de directives systématisées, pouvant être de nature très diverse, et dont l'application doit progressivement stabiliser chez le sujet une technique vocale déterminée, c'est-à-dire lui permettre certaines performances de hauteur, de timbre et d'intensité. L'ingéniosité des hommes s'est longuement exercée sur ce problème, et les procédés pédagogiques qui ont vu le jour à cette fin — dont presque tous sont encore utilisés présentement dans tous les pays — sont tellement nombreux qu'on ne peut guère en parler qu'en les classant. Nous laisserons d'ailleurs de côté les procédés saugrenus (il y en a !) ou simplement trop particuliers, pour nous limiter aux grandes méthodes ayant fait l'objet d'exposés systématiques, et admettant — ou prétendant admettre — des

bases physiologiques au moins raisonnables. Elles se laissent ranger en cinq classes.

La première classe de procédés consiste à préconiser, pour l'élève, la réalisation de certaines activités ou postures musculaires bien déterminées conditionnant l'émission vocale : type d'ouverture buccale, postures linguales, modalités respiratoires, modalités articulatoires, etc. Ces procédés varient du simple conseil correctif à la grande systématisation d'ensemble. Parmi ces dernières, les plus célèbres sont le *Staupprinzip* formulé par Armin en 1909, et les *Weitung- und Federung-Prinzipien* définis par Mme Hélène Fernau-Horn en 1953. Le *Staupprinzip*, destiné théoriquement à assurer la réalisation de positions laryngées basses dans le chant, connu outre-Rhin une vogue immense (non encore éteinte) auprès des *Heldentenor* et des *Heldenbaryton* wagnériens, tandis que nombre de laryngologistes l'accusaient des pires méfaits. Plus près de nous, les *Weitung- und Federung-Prinzipien* de Mme Fernau-Horn, tendant au même but théorique, paraissent en faciliter et en tempérer intelligemment la réalisation pratique.

La seconde classe englobe tous les procédés consistant à agir sur le timbre, ou mieux la couleur des voyelles émises par l'élève, en recherchant systématiquement son évolution ou sa modification dans tel ou tel sens. Bien entendu, par une modification de couleur vocalique, c'est la modification correspondante de la configuration pharyngo-buccale qui est recherchée. Rentrant dans cette catégorie les recherches systématiques de voix « claire », de voix « blanche », de voix « noire », etc., avec toutes les variétés intermédiaires et toutes les évolutions possibles du grave à l'aigu. Ce type de méthode a reçu sa forme la plus achevée dans les célèbres travaux d'Alfred Labriet, parus en 1925 sous le nom de « compensation des voyelles » (C.-R. Acad. des Sciences de Paris, tome 180, p. 1860, et tome 181, p. 358). Il convient de remarquer qu'il s'agit ici d'une méthode de caractère absolument général, susceptible de diriger l'élève vers telle ou telle technique vocale désirée, simplement en choisissant de façon convenable les « compensations vocaliques » à réaliser dans la période éducative. S'il est juste d'observer que beaucoup de professeurs de chant procèdent ainsi, empiriquement, on doit souligner que.

les procédés d'Alfred Labriet présentent l'avantage de minimiser les hésitations et les tâtonnements.

La troisième classe de procédés pédagogiques, peut-être les plus fins et les plus subtils, utilise la propriété du chant théâtral de donner lieu, au niveau des organes phonateurs mis en action, à des *sensibilités internes* nettement perçues et bien localisées. Les unes sont ressenties au palais dur, entre le voile et les incisives supérieures; d'autres tendent à attribuer aux sons émis des directivités subjectives (fig. 3), comprises entre le plan horizontal

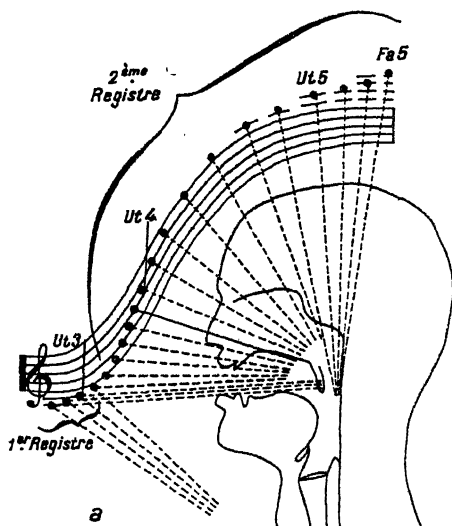


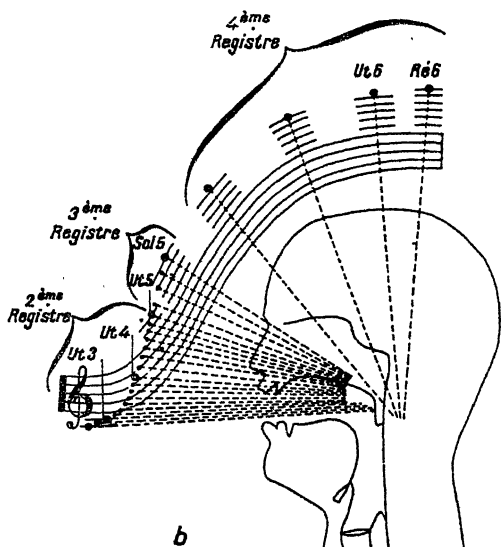
FIG. 3. - Éventails comparés des directivités subjectives des projections des sensibilités internes céphaliques phonatoires sur toute l'étendue d'une tessiture féminine : en a, larynx haut ; en b, larynx bas.

En a : dessin inspiré de Lilli Lehmann.

buccal et la direction du vertex. Or ces sensibilités internes varient en nature, intensité et localisation, suivant la technique vocale du sujet. D'où l'idée de réaliser progressivement telle ou telle technique vocale désirée par la recherche systématique et persévérante des sensibilités internes qui leur sont liées. C'est sous cet aspect qu'apparaît la méthode de Lilli Lehmann (1909),

liée aux directivités subjectives selon lesquelles la voix paraît se projeter, ainsi que celle préconisée, dès 1933, par Jean Mauran, caractérisée par la recherche d'un point palatal antérieur invariable de stimulation maxima.

Une quatrième classe de procédés, plus rarement employés, est constituée par l'emploi d'*intentions expressives volontaires*, accompagnées de mimiques faciales



En *b* : dessin réalisé grâce à l'étude des voix françaises féminines les plus puissantes du Théâtre national de l'Opéra, et de la voix de Mme Mado Robin pour les 3^e et 4^e registres.

appropriées, en vue de déclencher les modifications recherchées de la configuration pharyngo-buccale du sujet, génératrices des couleurs vocaliques désirées. Raoul Duhamel, dès 1929, en a donné un exposé systématique; et Georges Vaillant, de l'Opéra de Paris, en 1954, a montré tout le parti que l'artiste lyrique, dans le feu de l'action, pouvait en tirer.

Une cinquième classe doit être enfin réservée à l'ensemble des procédés dans lesquels les modifications phonatoires sont obtenues par voie *auditive rétrograde*,

c'est-à-dire par l'utilisation systématique des rétroactions neurologiques qu'exercent sur la phonation d'un sujet les stimulations auditives qui lui parviennent à peu près dans le même temps. Ce phénomène remarquable, découvert par le docteur Tomatis en 1954, analysé en détail par nous en 1957, met en œuvre le *schéma corporel vocal* du sujet, notion fondamentale introduite en physiologie phonatoire par le professeur A. Soullairac en 1955. Son utilisation pédagogique est très récente. Il convient cependant de dire que l'imitation vocale, le mimétisme, l'exemple, utilisés depuis toujours dans l'enseignement du chant — quoique pas toujours à propos —, relèvent dans leurs effets de phénomènes de même nature.

Le professeur de technique vocale cultivé et intelligent a donc à sa disposition, de nos jours, une variété considérable de procédés pédagogiques grâce auxquels il doit pouvoir, en principe tout au moins, diriger un élève donné vers la technique qui lui est le mieux adaptée, en fonction des possibilités offertes par la constitution anatomo-physiologique de l'élève et en fonction des œuvres qu'il aura à interpréter.

LES INTENTIONS ET LES RÉALISATIONS EXPRESSIVES DANS LE CHANT

Nous ne nous sommes occupé dans ce qui précède que des qualités acoustiques de la voix chantée et des conditions physiologiques optima de son émission. Mais le chanteur doit en outre, et surtout, émouvoir et transmettre le message affectif du compositeur. Deux nouvelles exigences apparaissent pour lui : 1^o Mettre en action les mimiques de toutes natures (vocales, faciales, gestuelles, etc.) par lesquelles il va *exprimer*. 2^o Transférer au public les sentiments qu'il a la charge d'exprimer.

Le déclenchement des mimiques expressives de l'artiste — qu'elles soient naturelles, c'est-à-dire correspondantes à des sentiments réellement sentis par lui, ou provoquées, c'est-à-dire réalisées par des commandes neuro-motrices adaptées — est un problème de psycho-physiologie d'une nature bien différente de ceux que nous avons précédemment abordés. Ce déclenchement est incontestable-

blement susceptible de dressage, c'est-à-dire de conditionnement (au sens de Pavlov). Mais l'émotion ressentie par le sujet lui-même, si elle n'est point excessive, y apporte de multiples facilitations. On se retrouve en face des éléments antinomiques qui définissent le célèbre problème de Diderot : l'artiste, pour exprimer, doit-il sentir lui-même ou seulement mimer ? Il est inutile de s'arrêter ici sur ce qui n'est en fait qu'un pseudo-problème. Dans la genèse des mimiques, le rôle des intentions expressives est considérable. Elles facilitent la coordination des motricités en vue du but recherché, améliorent l'objectivation des personnages et des conduites. De là au dédoublement léger et fugace de la personnalité de l'acteur, il n'y a qu'un pas, parfois franchi.

L'action exercée sur le public s'analyse plus difficilement. Certes, lorsqu'un auditeur-spectateur ressent une émotion qui est provoquée en lui par un chanteur, on peut invoquer l'apparition du jeu bien connu de l'*émotion rétrograde*. Mais ce phénomène n'est peut-être pas le seul. Il se produit, dans certaines conditions, des émotions contagieuses, et Mackensie a pu parler de la formation d'un être « polypsychique », formule qui couvre de toute évidence des faits plus complexes. Enfin, entre l'artiste et le public, il s'organise peut-être aussi des échanges mal connus, de nature parapsychique, évoqués naguère avec talent par René Sudre, malheureusement difficiles à saisir et à étudier par les méthodes classiques de la psychologie expérimentale.

Ce qu'il y a de certain, c'est que, dans le chant — et déjà dans la parole avec une mesure moindre —, la voix humaine peut recevoir l'addition de surcharges affectives et psychiques multiples, puisées d'ailleurs aux mêmes activités encéphaliques, et qui se superposent au message purement linguistique du langage oral, en estompant parfois la signification rationnelle de ce dernier.

CLASSIFICATION ET CLASSEMENT DES VOIX

La *classification* des voix est le tableau synoptique de toutes les catégories de voix chantées en fonction de leurs

principaux caractères : étendue, puissance, timbre, etc. Le *classement* d'une voix est, soit la désignation de la catégorie qui lui échoit dans le tableau synoptique de classification, soit l'opération qui permet d'établir cette désignation.

CONCEPTIONS ANCIENNES CONCERNANT LA CLASSIFICATION DES VOIX

La fin du xvii^e siècle voyait déjà la subdivision des voix, tant masculines que féminines, en voix *graves* et voix *élevées* ; la notion de voix *moyennes* apparut avec le raffinement de la composition lyrique. C'est cette division tripartite qui, au théâtre lyrique, se matérialisa par la terminologie de basse, baryton et ténor pour les voix masculines, et de contralto, mezzo et soprano pour les voix féminines. Cependant, dès le début du xviii^e siècle, son insuffisance était déjà reconnue, comme en témoigne l'apparition de nombreuses subdivisions, soit relatives à l'étendue tonale (basse profonde et basse chantante, mezzo-contralto et mezzo-soprano, etc.), soit relatives au timbre (ténor léger et ténor dramatique, soprano léger et soprano dramatique, etc.). A cette terminologie, dans laquelle la part relative au timbre était souvent confondue avec celle relative à la hauteur tonale, vint encore se superposer une terminologie d'emploi au théâtre (baryton d'opérette, d'opéra-comique, d'opéra, de grand opéra; premier baryton, second baryton; Heldenbaryton, baryton Verdi, baryton Martin, etc.), ce qui accrut une confusion ressentie depuis des décades.

CONCEPTIONS ANCIENNES CONCERNANT LES PROCÉDÉS DE CLASSEMENT D'UNE VOIX DONNÉE

Les procédés de classement les plus connus, encore employés de nos jours, sont les suivants :

CLASSEMENT PAR L'ÉTENDUE VOCALE.

En faisant vocaliser le sujet sur toutes les voyelles, le pédagogue observe : *a*) la note la plus aiguë atteinte; *b*) la note la plus grave atteinte; *c*) la note la plus favorable de « couverture des sons ouverts »; *d*) la région tonale émise avec le maximum de facilité (dite *tessiture*). Sur ces

données d'observation, le sujet est placé dans une catégorie vocale déterminée (au moins provisoirement). Cette méthode, la plus ancienne et la plus raisonnable, rencontre cependant des difficultés insurmontables dans le classement de certaines voix, soit de tessiture trop étendue, soit de tessiture paraissant intermédiaire entre deux catégories contiguës.

CLASSEMENT PAR LE TIMBRE.

Dans cette méthode, un sujet est dit ténor s'il a un « timbre de ténor », soprano s'il a un « timbre de soprano », etc. Mais l'expérience montre qu'étendue vocale et timbre sont indépendants : il y a des ténors à timbre épais et sombre, des basses à voix claire et légère, des sopranos aigus à volume énorme, etc. Par ailleurs, le timbre d'une voix dépend étroitement de la technique vocale imposée au sujet par l'éducation.

CLASSEMENT PAR LA LONGUEUR DES CORDES VOCALES.

Cette méthode, préconisée par certains laryngologistes, repose sur la comparaison du larynx avec un instrument à cordes : corde longue, son grave; corde courte, son aigu. Indépendamment de l'absurdité de la comparaison, l'expérience montre que les sujets d'une catégorie vocale donnée, ténors par exemple, ont des cordes vocales se répartissant sur toutes les longueurs observables (de 1,4 à 2,5 cm). Un sujet de dix-huit ans, vivant présentement (1958) à Pesaro (Italie), possède des cordes vocales de 4,5 centimètres de longueur vibrant normalement (cas de gigantisme laryngé signalé par le docteur Pagnini) : c'est un ténor.

CLASSEMENT PAR LE VOLUME DES CAVITÉS SUS-GLOTTIQUES.

Cette méthode attribue des voix graves aux sujets pourvus de cavités pharyngo-buccales spacieuses, et inversement. Mais l'expérience montre que le volume pharyngo-buccal ne modifie que le timbre de la voix, et ne conditionne nullement la tessiture.

CLASSEMENT PAR LE TYPE MORPHOLOGIQUE.

Cette méthode attribue des voix graves au type morphologique longiligne (sujets grands et maigres), et des

voix aiguës au type morphologique bréviligne (sujets petits et gras). Mais l'observation révèle que les sujets d'une catégorie vocale déterminée se répartissent dans tous les types morphologiques avec une égale fréquence.

CLASSEMENT PAR LE TYPE SEXUEL.

Cette méthode attribue aux basses un type androïde, aux ténors un type gynoïde (malheureux ténors !), aux sopranos un type hyperféminin, et aux altos un type viriloïde. Elle ne relève que de l'anecdote et de la fantaisie.

CLASSEMENT PAR LA TOUX SONORE.

C'est la dernière méthode en date; elle est préconisée par le docteur Tarneaud, qui classe un sujet, non plus en le faisant chanter, mais en le faisant tousser, et en notant la hauteur tonale de la toux sonorisée (*Larynx et Phonation*, Paris, 1957, pp. 120-121; *The Bulletin*, Official Magazine of the National Association of Teachers of Singing, 15 février 1958, pp. 14-15, Chicago).

LOIS FONDAMENTALES DE LA PHYSIOLOGIE PHONATOIRE DIFFÉRENTIELLE

La connaissance de la physiologie phonatoire laryngée, acquise par les travaux expérimentaux poursuivis en France depuis 1950 (expériences d'André Moulonguet, 1953; de Georges Portmann, 1954; de Jean Piquet, 1956, etc.), ainsi que dans certains pays étrangers (travaux de Kurt Goerttler, 1950; de Mme Jelena Krmpotic, 1956; de Mme Anna-Maria Di Giorgio, 1957; de Galli et Bernaldo de Quiros, 1957; etc.), a permis d'établir comme suit les fondements de la physiologie phonatoire différentielle :

1° L'étendue des notes que tout sujet peut émettre, dans chaque registre, ne dépend que de l'excitabilité de son nerf récurrent (nerf moteur des cordes vocales). Elle est rigoureusement indépendante de tout autre caractère vocal (timbre, intensité, etc.).

2° La puissance de la voix d'un sujet (mesurée en décibels à un mètre de la bouche) dépend en premier lieu de la pression sous-glottique qu'il est susceptible de

réaliser, et en second lieu de l'utilisation qu'il fait de son pavillon pharyngo-buccal (c'est-à-dire de sa technique vocale). La pression sous-glottique atteinte dépend elle-même d'un conditionnement complexe : laryngien, respiratoire, cardiaque et endocrinien, sur lequel nous ne pouvons insister.

3° Le timbre de la voix d'un sujet (analysable au spectromètre de fréquences) dépend en premier lieu de la fourniture harmonique fabriquée par le larynx, et en second lieu de l'utilisation qu'il fait de son pavillon pharyngo-buccal (c'est-à-dire de sa technique vocale). La fourniture harmonique laryngée dépend elle-même des dimensions des cordes vocales, du tonus de leur accollement, et de la pression sous-glottique réalisée.

Il résulte de ces données physiologiques que le timbre et la puissance d'une voix sont assez étroitement liés, tandis qu'ils sont rigoureusement indépendants de la tessiture. La classification des voix est donc une classification à trois caractères (tessiture, puissance et timbre), réductibles pratiquement à deux.

CLASSIFICATION ET CLASSEMENT DES VOIX CHANTÉES EN FONCTION DE LEUR SEULE ÉTENDUE TONALE

Chez tout sujet dont la voix est longuement et correctement éduquée, la tessiture se confond pratiquement avec l'étendue vocale; nous nous placerons exclusivement dans ce cas. Comme l'étendue d'une voix dépend exclusivement de l'excitabilité du nerf récurrent, la détermination physiologique d'un classement tonal revient simplement à une mesure de cette excitabilité.

ÉTABLISSEMENT CHRONAXIMÉTRIQUE D'UN CLASSEMENT TONAL INDIVIDUEL.

Christian Chenay a montré en 1953 que, chez tout sujet, l'excitabilité d'un nerf récurrent était égale à celle du sterno-cléido-mastoïdien homolatéral, facile à mesurer directement par la technique classique de la mesure d'une *chronaxie* (Louis Lapicque). De la valeur de cette chronaxie, exprimée en millisecondes, se déduisent par des formules simples les fréquences : a) de la note la plus aiguë atteinte; b) de la note la plus grave atteinte;

c) de la note optima de « couverture des sons ouverts ». Ceci pour chaque registre utilisé par le sujet.

TABLEAU GÉNÉRAL DONNANT LA CLASSIFICATION TONALE DES VOIX EN FONCTION DE L'EXCITABILITÉ RÉCURRENTIELLE.

A l'aide de mesures effectuées, de 1953 à 1955, sur de nombreux artistes de la Réunion des Théâtres lyriques nationaux français, ainsi que sur les élèves des classes de chant du Conservatoire de Paris et de divers conservatoires provinciaux, Raoul Husson et Christian Chenay ont établi le tableau suivant, qui donne la classification tonale (ou tessiturale) en fonction de la chronaxie récurrentielle (mesurée sur le sterno-cléido-mastoïdien) :

VOIX MASCULINES —	VALEURS DE LA CHRONAXIE en millisecondes —	VOIX FÉMININES —
	0,055	Soprano ultra-aigu.
	0,060	Soprano ultra-aigu.
Ténor suraigu	0,065	Soprano suraigu.
Ténor aigu	0,070	Soprano aigu.
Ténor central	0,075	Soprano central.
Ténor grave	0,080	Soprano grave.
Voix intermédiaire...	0,085	Voix intermédiaire.
Voix intermédiaire...	0,090	Mezzo-soprano aigu.
Baryton aigu	0,095	Mezzo-soprano central.
Baryton central	0,100	Mezzo-soprano grave.
Baryton grave	0,105	Voix intermédiaire.
Voix intermédiaire...	0,110	Mezzo-contralto aigu.
Voix intermédiaire...	0,115	Mezzo-contralto central.
Basse chantante aiguë	0,120	Mezzo-contralto grave.
Basse chantante grave	0,130	Voix intermédiaire.
Basse centrale	0,140	Voix intermédiaire.
Basse centrale	0,150	Contralto.
Basse profonde	0,160	Contralto.
Basse profonde	0,170	Contralto.

REMARQUES IMPORTANTES CONCERNANT LA CLASSIFICATION TONALE PRÉCÉDENTE.

a) La classification offerte par la nature est en réalité *continue* ; les catégories vocales traditionnelles n'en désignent que certains *échelons* ou *repères*.

b) Certaines excitabilités correspondent à des voix *intermédiaires*, ce qui signifie intermédiaires entre les catégories tonales utilisées par la composition lyrique traditionnelle ; les voix intermédiaires les plus déshéritées, à ce point de vue, sont celles qui présentent des chronaxies récurrentielles comprises entre 0,082 et 0,090, pour lesquelles aucun rôle du répertoire ne paraît convenir.

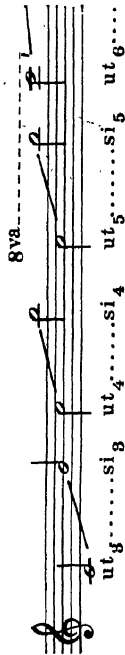
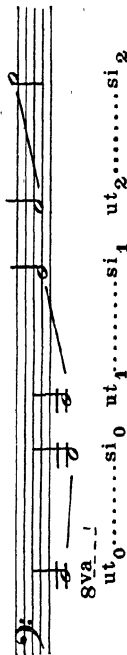
c) La chronaxie récurrentielle d'un sujet paraît immuablement fixée dès l'âge de quatre ou cinq ans (Bourguignon) ; elle est la même avant et après une mue normale ; elle ne varie, ni avec l'âge, ni avec le travail vocal.

d) Si un homme et une femme de même chronaxie récurrentielle ont des étendues vocales exactement décalées d'une octave, c'est que l'homme utilise son premier registre, et la femme son second registre (qui est à l'octave aiguë du premier).

CARACTÉRISTIQUES TONALES CORRESPONDANT A UNE CHRONAXIE RÉCURRENTIELLE DONNÉE.

CATÉGORIE TONALE	CHRONAXIE RÉCURRENTIELLE	ÉTENDUE TOTALE	TESITURE D'EMPLOI	COUVERTURE DES SONS OUVERTS EN PASSANT DE :
Ténor aigu (rare)	0,070	Ut ₂ à Mi _b 4	Ré ₂ à Ut ₄	Fa ₃ au Sol ₃
Ténor grave (courant)	0,080	Si _b 1 à Ut ₄ 4	Ut ₂ à Si _b 3	Fa ₃ au Fa ₃ 3
Baryton central (courant)	0,100	Fa ₁ 1 à La ₃	La ₁ à Sol ₃	Mi _b 3 au Mi ₃ 3
Basse chantée grave (courant) ...	0,130	Mi _b 1 à Sol ₃	Fa ₁ à Fa ₃	Ré ₃ au Mi _b 3
Basse profonde grave (rare)	0,170	Si ₀ à Mi ₃	Ut ₁ à Ré ₃	Ut ₃ au Ut ₃ 3

Ce tableau donne les étendues tonales, les tessitures d'emploi, et les notes optima de « couverture des sons ouverts » pour quelques valeurs typiques de chronaxie récurrentielle de voix masculines; pour les voix féminines de même excitabilité, les hauteurs sont à majorer exactement d'une octave.



**SOUS-CLASSIFICATION ET SOUS-CLASSEMENT
DES VOIX CHANTÉES
D'UNE TESSITURE DONNÉE
SELON LEUR PUISSANCE ET LEUR TIMBRE**

L'étendue tonale d'une voix étant indépendante de sa puissance et de son timbre, il s'ensuit que toutes les voix d'une étendue donnée se répartissent en sous-classes de puissance et en sous-classes de timbre. La puissance d'une voix se mesure à l'aide d'un intégrateur d'intensité étalonné relié à un microphone placé à 1 m devant la bouche du sujet; on note le maximum atteint dans les « pointes » d'intensité, qui varie entre 40 db (voix de conversation) et 130 db (voix ultra-puissantes de grand opéra). Selon le maximum atteint, les voix se répartissent ainsi :

Voix dites de grand opéra.....	120 db et plus.
Voix dites d'opéra.....	de 110 à 120 db.
Voix dites d'opéra-comique.....	de 100 à 110 db.
Voix dites d'opérette.....	de 90 à 100 db.
Voix dites de concert.....	de 80 à 90 db.
Voix banales.....	moins de 80 db.

En ce qui concerne le timbre, les voix se classent, soit suivant la *couleur* (du clair au sombre), soit suivant l'*épaisseur*, soit suivant le *volume*, soit suivant le *mordant* (des voix lisses ou détimbrées aux voix rugueuses ou mordantes). Les qualités du timbre sont traditionnellement exprimées par les termes de : *léger* (clair et peu intense), *noble* (volumineux et sombre), *dramatique* (épais et sombre), etc., parfois employés avec des acceptions variables. En fait, comme le timbre évolue *grosso modo* parallèlement à l'intensité, un sous-classement unique peut suffire, et il est loisible de l'établir relativement à la puissance, facile à mesurer, et au sujet de laquelle aucune discussion n'est possible.

**EMPLOI THÉÂTRAL D'UNE VOIX CHANTÉE
SELON LE VOLUME DE LA SALLE**

Les salles de théâtre lyrique se divisent, selon leur volume, en salles de : 1^{re} catégorie (30 000 m³ ou plus),

2^e catégorie (de 16 000 à 30 000), 3^e catégorie (de 10 000 à 16 000), et 4^e catégorie (de 7 000 à 10 000). Dans les salles de 1^{re} catégorie (Opéra de Paris par exemple), les premiers emplois ne peuvent être tenus que par des voix atteignant 120 db et les seconds emplois par des voix atteignant 110 db. Mais ces dernières pourront tenir des premiers emplois dans des salles de 2^e catégorie, etc. La distribution des emplois, au théâtre lyrique, dépend donc à la fois de la puissance de la voix et du volume de la salle.

CLASSIFICATION GÉNÉRALE DES EMPLOIS AU THÉÂTRE LYRIQUE ET CONSTITUTION D'UN PLATEAU

Le théâtre lyrique utilise traditionnellement, depuis au moins un siècle, une hiérarchie d'emplois ainsi constituée : premiers emplois (de grand opéra, d'opéra, d'opéra-comique, etc.); seconds emplois (comportant des premiers seconds); coryphées (allant des petits rôles aux premiers seconds); choristes. Cette hiérarchie repose exclusivement sur la puissance de la voix.

On appelle constitution d'un plateau, dans un théâtre lyrique donné et pour une pièce déterminée, le choix des interprètes à attribuer aux différents rôles de la pièce. On peut dire en gros ce qui suit : l'écriture musicale du compositeur impose la tessiture; l'importance et la longueur de chaque rôle imposent la catégorie de l'emploi (premier, second, etc.); la catégorie sociale du personnage dans la pièce impose le timbre; enfin la nature même d'un rôle (guerrier, roi, bouffon, religieux, etc.) pourra requérir un certain tempérament pour son interprète (placide, comique, dramatique), caractère parfois confondu à tort avec le classement en timbre.

Il convient en outre d'observer qu'un rôle déterminé peut parfois être chanté par des sujets de tessitures différentes (exemples : Athanaël, de *Thaïs*, par une basse chantante aiguë, ou un baryton grave ou même central; Carmen par un mezzo-soprano ou un mezzo-contralto; etc.). Il est même arrivé qu'un rôle déterminé soit confié à des voix de timbres opposés à deux périodes différentes de l'histoire ou dans des pays différents (exemples : *la Traviata*, confiée actuellement à des sopranos légers, fut chantée autrefois par des sopranos

dramatiques; Nadir, des *Pêcheurs de perles*, confié actuellement à des ténors légers, fut chanté jadis par Caruso; etc.). Le caractère des interprétations en est généralement modifié. La tessiture du rôle demeure le seul impératif du choix de l'interprète, tandis que le timbre et la puissance s'accroissent des ressources vocales du moment et du lieu.

TERMINOLOGIE PROFESSIONNELLE
RELATIVE AUX EMPLOIS
ET AUX CATÉGORIES VOCALES
UTILISÉE DANS
L'ART THÉÂTRAL LYRIQUE ACTUEL

En sus des terminologies précises *tonales* (ultra-aigu, suraigu, aigu, central, grave) et de *puissance* (de grand opéra, d'opéra, etc.) définies ci-dessus, diverses terminologies moins précises ont été et sont encore parfois employées, que nous allons tenter d'énumérer et de définir.

1^o VOIX MASCULINES.

Le *ténor haute-contre* (Affre, J.-H. Amado) possède une voix suraiguë, non exempte parfois de puissance, utilisée jadis dans le grand opéra. Le *tenorino*, de tessiture souvent banale, se remarque par sa voix faible et détimbrée. Le terme de *ténor gracieux* s'applique surtout à certaines qualités d'interprétation nuancée, servies par un timbre clair. Le *ténor léger*, de tessiture aiguë ou suraiguë, présente une voix mince et claire, pas nécessairement exempte de puissance. Le *ténor de demi-caractère*, de tessiture centrale ou aiguë, présente une voix un peu moins claire, et qui s'épaissit dans la force. Le *ténor lyrique*, de tessiture grave, centrale ou aiguë, possède plus de puissance, avec un timbre plus mordant et qui s'épaissit dans la force. Le *ténor lirico-spinto* ne se distingue du précédent que par une puissance et une facilité accrues dans l'aigu. Les ténors à grande puissance se voient réserver les qualificatifs de : *fort ténor*, *ténor dramatique*, *ténor serio*, *ténor di sforza*, *taille*, *Heldentenor*, *ténor wagnérien*, *ténor noble*, entre lesquels apparaissent cependant certaines différences : le *fort ténor* peut avoir une voix large alliée à une tessiture aiguë (Duc), un timbre clair (Tama-

gno) ou sombre (Caruso); les qualificatifs de *dramatique*, *serio*, *di sforza*, sont plutôt relatifs à l'emploi; les termes de *taille*, de *Heldentenor*, de *ténor wagnérien*, de *ténor noble*, s'accordent plus fréquemment à des tessitures de ténors graves (ou intermédiaires entre baryton aigu et ténor grave), parfois ne dépassant pas le *la*₃ dans leur emploi, mais à voix sombres et volumineuses. On note aussi des termes d'emploi : *ténor vaillant*, qui excelle dans des rôles de vaillance; *ténor traduction*, qui excelle dans la composition de personnages marqués; *ténor trial* (du nom de l'artiste Trial), qui excelle dans des rôles comiques, souvent avec des qualités vocales modestes.

Les voix de *baryton* (appelé autrefois *concordant*) s'accommodent également de terminologies variées. Le *baryton léger*, en général central ou aigu, présente un timbre mince et clair, manquant de puissance. Le *baryton ténorisant*, quelle que soit sa tessiture, imite le timbre du ténor dans sa quinte aiguë, surtout dans la mezza voce couverte. Le *baryton Martin* possède la tessiture aiguë et le timbre clair qui appartenaient autrefois à Martin, de l'Opéra-Comique. Le *baryton Verdi*, central ou aigu, possède la puissance exigée par les rôles de baryton des grands opéras de Verdi. Les *barytons wagnériens* ou *Heldenbarytons* ont le timbre sombre, la puissance et la tessiture aiguë exigés par les opéras de Wagner. Le *baryton basse* est un baryton grave, souvent confondu avec la basse chantante aiguë. Le *baryton noble* est un baryton grave ou central, mais à voix sombre et volumineuse. Le *baryton traduction* est un terme d'emploi désignant un baryton, de puissance et de tessiture variables, excellent dans la composition de personnages marqués.

De la tessiture la plus aiguë à la plus grave, les voix de basse se subdivisent en basses *chantantes*, *centrales* et *profondes* (ces dernières encore appelées *basses-tailles*, *basses-nobles* et *basses-contre*). La *basse de demi-caractère* est une basse-chantante au timbre assez clair, exempt de rudesse, parfois même ténorisant. La *basse-bouffe* est un terme d'emploi pour rôles comiques spéciaux de l'ancien répertoire, ainsi que celui de *laruette*, qui désigne certains emplois comiques confiés à des coryphées à voix graves (du nom de Laruette qui se spécialisa autrefois dans ces emplois).

2^o VOIX FÉMININES.

Le terme de *soprano sopranissimo* est réservé à Mme Mado Robin qui, seule au monde et depuis les débuts de l'histoire du chant, possède un quatrième registre et atteint le $ré_6$ (2 320 cycles). Les termes de *soprano léger*, *coloratur*, *soprano sfogato*, désignent des sopranos suraigus, atteignant le fa_5 en second registre, et dont la quinte aiguë d'emploi est parfois large et éclatante (*soprano léger* de grand opéra). Le *soprano de demi-caractère* possède moins de mordant et un aigu en général moins étendu. Le *soprano lyrique* est un soprano central ou aigu, au timbre étoffé et mordant, prenant du volume dans la force; si sa quinte aiguë est facile et flexible, il devient *soprano lyrique vocalisant*. Le *soprano assoluto* est un soprano aigu ou suraigu, joignant la puissance dans la force à la flexibilité dans l'aigu. Le *soprano dramatique* possède un timbre sombre et épais, volumineux dans le médium, recouvrant une tessiture variable, grave, centrale ou aiguë. Le terme de *falcon* sera expliqué plus loin. Il convient d'ajouter à cette nomenclature trois termes d'emploi : *prima donna*, qui désigne simplement le premier emploi féminin d'une troupe; *travesti*, désignant un rôle masculin joué par une femme, en général second soprano; *page*, rôle d'adolescent ou de garçonnet tenu par une femme, en général soprano léger.

Le *mezzo-soprano*, souvent confondu avec *mezzo-contralto*, présente quelques variétés terminologiques d'emploi très remarquables. La *dugazon* (du nom de la cantatrice) est un mezzo-soprano aigu, un soprano grave, ou une voix intermédiaire, manquant de mordant et de volume, mais bonne comédienne, à laquelle on réserve certains seconds rôles. La *galli-marié* (nom de la cantatrice) est un mezzo-soprano central ou grave de puissance moyenne, bonne comédienne de nature dramatique. On appelle *falcon* (nom de la cantatrice) une voix féminine caractérisée surtout par l'épaisseur et la puissance, et dont la tessiture étendue va du mezzo-soprano central au soprano grave; c'est le plus souvent une voix intermédiaire, à laquelle un larynx particulièrement résistant permet parfois de chanter à la fois Charlotte de *Werther* et la *Tosca* (mais non sans fatigue !); selon sa tessiture réelle, elle excellera dans les sopranos

dramatiques (Santuzza, de *Cavalleria Rusticana*) ou les mezzo-sopranos de grand opéra (Brunehilde de la *Walkyrie*). Le terme de *forte chanteuse*, dans une troupe, désigne un premier rôle féminin à voix large et puissante, dont la tessiture réelle peut varier du mezzo-contralto au soprano dramatique.

Le *mezzo-contralto*, parfois confondu avec un mezzo-soprano à voix large et sombre, possède en général un timbre épais et un aigu étendu, alliés à une puissance variable. Si la puissance est suffisante et l'aigu assez étendu, elle peut aborder les rôles d'Hérodiade ou d'Amnérís (d'*Aïda*). Dans le cas contraire, lui sont réservés les emplois de *duègne* (mère, nourrice, vieille servante, etc.), appelés parfois de nos jours *desclauzas* (nom de la cantatrice).

Le *contralto*, souvent mal distingué du mezzo-contralto grave, possède une voix sombre, parfois détimbrée, parfois rugueuse, dont la partie grave de la tessiture est généralement émise en premier registre jusque vers *ut*₃ ou *ré*₃. Elle dépasse rarement le *sol*₄ en second registre. Certains contraltos (et certains mezzo-contraltos graves), poussant leur premier registre jusque vers *la*₃ avec un timbre rappelant celui du baryton, reçoivent le nom de *viragines*.

Raoul HUSSON.

BIBLIOGRAPHIE

En langue française, le lecteur trouvera dans la revue *la Nature* (Dunod, éditeur, Paris), à partir du 1^{er} janvier 1957, une suite d'articles de haute vulgarisation sur les travaux récents de physiologie phonatoire de l'école française de la Sorbonne, et notamment dans les numéros : 3261 de janvier, 3262 de février, 3267 de juillet, 3271 de novembre 1957, 3275 de mars 1958, 3281 de septembre 1958, 3285 de janvier 1959.

Il consultera aussi avec fruit certains exposés publiés, de conférences faites au Palais de la Découverte, série A, les 15 novembre 1952, 12 décembre 1953, 12 février 1955, 8 février 1958.

Pour des études de niveau scientifique plus élevé, mais embrassant à la fois la voix et la parole, il se reportera aux

Actes des congrès tenus à Paris, depuis 1952, par l'Association française pour l'étude de la Phonation et du Langage, publiés par la « Revue de laryngologie », éditée à Bordeaux par le professeur PORTMANN dans ses supplémentums de février 1953, février 1954, novembre 1955, mai 1956, juillet 1957, et suivants.

Voir aussi, dans la Collection « Que sais-je ? », le volume sur *la Voix*, du docteur GARDE, P. U. F., Paris, 1954.

En langue allemande, les écrits du professeur-docteur G. PANCONCELLI-CALZIA sont à recommander tout particulièrement, et notamment :

Quellenatlas zur Geschichte der Phonetik, Hambourg, 1940.

Geschichtszahlen der Phonetik, Hambourg, 1941.

Phonetik als Naturwissenschaft, Berlin, 1948.

Die Stimmführung, Nova Acta Leopoldina, Bd. 18, n° 123, 1956.

CLASSIFICATION ET CLASSEMENT DES VOIX

Sur les anciens procédés, on lira avec fruit *le Classement des voix*, du docteur Pierre PRUDHOMME (Thèse Fac. Méd. Paris, Foulon, 1945).

Les recherches modernes sont exposées par :

Husson Raoul, dans : *Bulletin Acad. Nat. de Méd.*, tome CXXXIX, n° 1-2, 1955, pp. 25-32;

Exposés ann. d'O.R.L., 1955, pp. 181-209, Masson, édit.;

La Nature, n° 3.262, février 1957, pp. 41-46, Dunod, édit.;

Confér. Palais de la Découverte, 8 février 1958, série A, n° 235.

Les problèmes d'emploi au théâtre lyrique liés à la classification vocale font l'objet de deux articles documentés de :

MARTINI A. DE, dans l'*Encyclopédie de la Musique* de A. Lavignac, II^e partie, fascicule 13, pp. 919-922, Paris, et :

ARGER Jane, même publication pp. 1025-1033.

Voir aussi *Un demi-siècle d'Opéra-Comique (1900-1950)*, par Stéphane WOLFF, Éditions André Bonne, Paris, 1953, détaillant les œuvres, les rôles et les interprètes (un volume doit suivre, relatif à l'opéra).

GENÈSE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

L'EMPLOI des instruments de musique paraît si naturel aujourd'hui que l'on ne songe point à se demander pour quelles raisons l'homme les a créés. Il aurait pu s'en passer, comme le prouvent des civilisations anciennes, ou encore actuelles, qui ne pratiquent que le chant. L'usage prépondérant, sinon exclusif, du chant a même permis à celui-ci d'atteindre à une complexité dont la musique instrumentale est souvent dépourvue. Ainsi, pour l'ornementation de la ligne mélodique, la subtilité des intervalles ou l'art de superposer les voix, sommes-nous surpris par l'extraordinaire imagination et par la sûreté d'exécution dont les peuples dits primitifs se montrent capables dans leur musique vocale. Il nous serait possible de recomposer l'évolution de la technique musicale en l'illustrant par des exemples empruntés uniquement à des chants exotiques ou populaires. Polyrythmie, contrepoint, harmonie, densité symphonique, tout se trouve en des chœurs de diverses régions du monde et remonte de la sorte à des époques antérieures à celles où l'histoire l'enregistre pour la première fois. Il reste que l'homme a éprouvé le besoin de produire autrement que par la voix, ou par le bruit de son corps, des sons quelconques. Ils s'est servi d'instruments, que ce soit pour accompagner le chant ou pour en tenir lieu plus ou moins. Il a cherché hors de lui-même, parmi les matériaux que la nature lui offrait ou que son industrie avait déjà façonnés, ce qui paraissait le plus propre à un dessein musical auquel sans doute la voix seule ne convenait pas. Si au nombre des instruments inventés d'abord figurent surtout des instruments de rythme, c'est que la voix, ou que le corps, ne marquait pas ce rythme avec efficace. Là et ailleurs un sentiment d'insuffisance dut être éprouvé, qui, si nous savions l'analyser, nous éclairerait sur les fins premières de la musique.

Autant que nos connaissances sur les sociétés inférieures d'aujourd'hui ou d'hier permettent d'en juger, la facture des instruments primitifs ne révèle point que l'on ait voulu reproduire quoi que ce soit appartenant au chant humain, encore moins imiter ce chant en totalité. Le moindre essai en ce sens a dû surgir ultérieurement, — sans que nous considérions en général toute imitation comme tardive et de portée négligeable. La musique imitative, dont maints exemples se rencontrent chez les primitifs, a joué un grand rôle, contrairement à ce que l'on croit d'ordinaire par ignorance de l'histoire de la musique ou, plus encore, par méconnaissance du pouvoir magique qui est attribué universellement à l'imitation. Dans la danse nous découvrons trop de signes d'une imitation volontaire pour qu'il n'en existe pas d'équivalents en la musique elle-même. Et ce que nous venons de dire vaut encore pour la musique à programme, vraisemblablement aussi ancienne que les récits mythiques ou la représentation dramatique de ces mythes. Mais, à défaut d'imitation directe, il est peu croyable que l'homme primitif soit resté indifférent aux bruits et aux sons de toutes sortes émis dans la nature; sans désirer les reproduire exactement, il a pu s'en inspirer. Quiconque traverse les pays tropicaux remarque une parenté d'espèce entre les bruits naturels, ou les cris d'animaux, et les timbres instrumentaux que l'on y a cherchés de préférence. Ces rapports d'homophonie, au sens non musicologique du terme, sont peu perceptibles en nos régions et au stade actuel de notre instrumentation, mais ils ont dû se présenter dès l'origine; ils subsistent encore, là où la qualité, et disons l'étrangeté du timbre, l'emportent presque sur d'autres éléments, rythme, hauteur, intensité des sons. Bien des choses, et dans la facture des instruments et dans l'étendue sonore, furent sacrifiées à l'attrait spécial du timbre. Nous ne nous expliquerions pas autrement les formes peu rationnelles, et même anti-physiques, que présentent certains instruments, ainsi que les postures incommodes auxquelles les exécutants se trouvent parfois contraints. Lorsque nous disons anti-physiques, nous ne prétendons point que les premiers facteurs d'instruments aient manqué d'une intuition des lois acoustiques, mais très vite ils en ont usé de manière contradictoire, à des fins assez incompréhensibles :

par exemple, ayant mis tout en œuvre pour renforcer un son, ils ne parviennent qu'à l'atténuer en le détimbrant. Il n'est presque aucun amplificateur, ou aucune sourdine, qui n'agisse comme déformateur de son. Une diversité d'organes a été imaginée, afin uniquement de modifier, de masquer un timbre originel, et au risque d'entraver considérablement le jeu de l'instrument.

Cette tendance générale à dénaturer le son s'observe aussi bien dans les multiples façons de chanter en usage dans le monde; elle s'y est peut-être manifestée en premier. Or nous ne doutons pas qu'il existe un chant « naturel »; des peuples, qui chantent différemment en presque toutes circonstances, témoignent cependant qu'ils le connaissent et savent le pratiquer. Aucune distinction de ce genre n'est possible avec les instruments de musique; tous sont déjà engagés sur la voie de l'artificiel. Si un petit nombre résulte de découvertes fortuites dans le domaine des sons, la plupart semblent avoir été suggérés, ou justifiés, par tout ce qui résonne d'étrange dans la nature, en tout cas *d'étranger à l'homme*. Cela laisserait supposer qu'une qualification des sons s'est opérée en correspondance avec une représentation ordonnée, religieuse, du monde. De fait, les mythes qui ont été recueillis sur la création des instruments de musique attribuent celle-ci à des êtres surnaturels, qu'ils soient des dieux, des ancêtres divinisés ou des animaux doués de pouvoirs singuliers, notamment du langage.

À bien d'autres indices se reconnaît que l'on a voulu, en créant des instruments, ainsi qu'en déformant la voix, émettre des sons d'apparence aussi peu humaine, aussi surprenante et fantastique que peut l'être l'aspect d'hommes recouverts de peinture ou revêtus de fibres et masqués. Au départ il y eut probablement identité d'intention entre la décoration corporelle, le costume de danse, l'art de la ronde-bosse et la musique. Malgré la longue évolution ultérieure, la musique instrumentale s'en est ressentie plus que la vocale. Les premières matières et formes d'instruments furent adoptées soit à des fins que nous considérons, peut-être à tort, comme extra-musicales, soit faute d'avoir disposé d'autres moyens. Encore aujourd'hui maints détails dans la structure de nos instruments, en premier lieu les formes caractéristiques de nos instruments à cordes, ne sont pas

ceux que l'unique connaissance de l'acoustique eût imposés. Une célèbre expérience du physicien Félix Savart a montré que la caisse du violon aurait pu être conçue différemment, selon un dessin moins baroque, sans nuire à la qualité sonore. Une certaine forme avait prévalu, héritée d'instruments primitifs, qui ne furent pas à cordes frottées mais à cordes pincées, harpes ou luths; en sorte que l'étranglement ou le double renflement que marque la caisse du violon ne provient pas, comme un préjugé tenace le fait croire, de la nécessité de mouvoir l'archet, mais des matières elles-mêmes que l'on employa anciennement pour amplifier le son de la corde. La forme naturelle de ces résonateurs fut conservée. Tout au plus fut-elle corrigée, pour la rapprocher d'une figuration anthropomorphique. Là, un autre facteur est venu jouer. L'instrument étant un objet, le plus souvent confectionné de main d'homme, quelque fantaisie a pu s'exercer sur sa forme. En plus des sons qu'il produit, et bien parce qu'il est censé les recéler, cet objet est entré dans un circuit de symboles, que l'on s'est plu à lui faire traduire plastiquement. Si parfois, en Afrique, le *tambour-de-bois*, instrument de chef, apparaît sculpté en forme de bovidé, probablement l'on a voulu marquer par ce signe de la richesse la puissance du chef. La harpe, l'instrument à cordes par excellence, s'est vue liée, par diverses civilisations et pour des motifs différents, à l'idée et représentation du corps humain. Bref, recherche de timbres singuliers, raisons de facture primitive, imagination symbolique, tout a conduit les instruments à épouser des formes dont ensuite on n'a pas su les dégager. Presque aucune n'est entièrement justifiée du seul point de vue physique. Mais, si ce dernier avait toujours prévalu, peut-être la musique n'eût-elle pas parcouru d'aussi féconds méandres.

Les physiciens, et par bonheur les théoriciens de la musique, sont arrivés trop tard. Les uns et les autres n'ont jamais légiféré que sur une situation acquise. En ce qui concerne les instruments, l'invention de presque aucun ne leur est due. Bien au contraire, ce sont les instruments qui ont mis à portée des physiciens certains phénomènes acoustiques. Il a fallu plus de deux mille années pour qu'on explique scientifiquement ce que connaissaient les plus anciens fondeurs de grosses

cloches, en Chine ou ailleurs. De même, bien avant que Zarlin ou Mersenne, Sauveur ou Rameau aient présenté leurs théories, les phénomènes sur lesquels elles se fondent pouvaient avoir été observés par les facteurs ou joueurs d'instruments. Nous devons d'ailleurs supposer une plus large expérience que la musicologie ne l'accorde en se fiant exclusivement à des documents écrits. Il n'est pas soutenable, par exemple, que la faculté de produire des sons harmoniques sur les instruments à cordes ait été reconnue aussi tardivement que l'historien de la technique musicale le prétend : ils sont à la base d'un instrument primitif, très répandu à travers le monde, l'*arc musical*, qui fut même utilisé dans la musique populaire du Nord et du Sud de l'Europe — outre son plus proche parent, la *trompette marine*.

Il est évident que des instruments, construits hors de toute raison scientifique, et ayant dû satisfaire à diverses sortes d'exigences, émettent des sons dont aucune loi ne rend compte. Mais même autrement, une marge d'incertitudes où d'inconnues subsiste : des sons, qui devraient normalement s'entendre, ne « sortent » guère ; d'autres, imprévisibles, se perçoivent. De plus interviennent l'adresse et la fantaisie de l'exécutant, ainsi que ses inexplicables incapacités ou refus. De la structure du plus simple instrument l'on augure mal tout ce qu'un jeu habile réussit à en tirer, quelles que soient les étroites limites où ce jeu se maintient obligatoirement. Nous ne devons jamais oublier qu'un maximum d'effets par très peu de moyens, ou l'épuisement systématique du moindre de ceux-ci, caractérise le plus la musique primitive. C'est aussi ce qui paraît survivre de primitif dans notre propre musique. Cette limitation des moyens, et par force leur exploitation rigoureuse, résulte, pour une bonne part, de tout ce que la recherche du timbre, de son étrangeté, de son pouvoir probable, obligea à sacrifier. Le physicien, ne jugeant que des sons et de leur possibilité d'être émis dans les meilleures conditions de pureté et en le plus grand nombre, se replacera avec difficulté à un point de vue tout opposé, qui prima lorsque les instruments de musique furent créés.

Cette obsession du timbre a fait imaginer une multitude de procédés d'émission ou d'altération sonore, à quoi un âge plus avancé de la musique n'a guère ajouté.

Mais elle-même a pu durer. Elle reste sensible dans la facture raffinée de l'Extrême-Orient, au moins autant que dans celle, ingénieuse à se servir de matériaux de fortune, de l'Afrique noire ou de l'Amérique indienne. Toujours hors de l'Europe, et le plus souvent avec le rebut de ses produits manufacturés, on a encore confectionné çà et là des instruments orientés vers le saugrenu ou l'insupportable. Sans doute parce que les conditions s'y trouvent le plus favorables, le goût du timbre pour le timbre a subsisté dans les jeux de l'enfance. Il s'en faut qu'il se soit aussi bien conservé dans toutes nos musiques populaires; ici le recours à des instruments modernes s'est montré nuisible. Par défaut de comparaison, nous nous abusons sur la fonction spécifique du timbre dans notre musique savante : d'abord, elle n'est guère séparable ni même différente de celle de l'harmonie ou du chromatisme; et, davantage que nos musiciens contemporains n'en prennent conscience, nombre de recherches en ce domaine demeurent tributaires du folklore. Sous ce terme, quitte à en forcer le sens, sont englobées les musiques proprement populaires de l'Occident aussi bien que mi-savantes du reste du monde. Surtout, notre seule occupation est de combiner différemment des instruments, sans égard à leur teneur relativement faible. Ici apparaît le mieux le renversement qui s'est opéré : les instruments ont perdu en crudité de timbre et en variété de types ce qu'ils ont gagné en étendue de registre, en aisance de jeu et en capacité de nuances. L'idéal que notre musique poursuit est à rapprocher de celui de la peinture, lorsqu'elle réalisa le clair-obscur et s'y confina. Il suffit de comparer le matériel de notre orchestre et celui utilisé hors d'Europe. C'est avec les instruments à percussion ou de batterie que notre indigence ou notre insensibilité se révèle le plus : où nous ne produisons que du bruit, les musiciens d'autres civilisations s'exercent à émettre de véritables sons, au timbre accusé, le plus souvent accordés, abondant en harmoniques, et, s'il le faut, d'une suprême intensité. Nous avons restreint déjà le champ de la percussion, en nous appliquant à éliminer celle-ci de l'attaque du moindre instrument; ce perfectionnement certain est aussi un appauvrissement. Ce que le tempérament égal ou l'enharmonie a été par rapport à la hauteur des sons s'est réalisé en matière de

timbre; soit en abandonnant des instruments soit en les employant, indifféremment ou volontairement, les uns pour les autres, des différences subtiles de timbre se sont perdues. Il n'existe presque aucun instrument dont le timbre d'un des registres ou le mode d'attaque ne se retrouvent en d'autres instruments. Cette égalisation et cette réduction du matériel instrumental remontent plus haut que le XVIII^e siècle; mais vers cette époque se comptent le plus de pertes. Bien des familles d'instruments ont disparu; de quelques-uns tout au plus un représentant est resté. Spécialement la classe des instruments à vent n'offre aujourd'hui qu'un échantillonnage de timbres dispersés le long de l'échelle sonore. Nous sommes loin de l'étendue que chacun de ces timbres couvrirait dans le passé et qu'il couvre encore dans d'autres civilisations. A peu près une seule flûte est demeurée, en regard de la variété de types, timbrés différemment, et de divers registres, que cet instrument présente à travers le monde. Plus encore que la flûte grave, la trompette grave, ou quelque instrument approchant, est répandue ailleurs; ni notre trombone ni notre tuba n'en sauraient tenir lieu. Le hautbois ayant atténué sa violence de jadis, aucun autre instrument à anche double, digne d'être qualifié de « pastoral », ne s'est adjoint. Enfin, il a fallu accroître considérablement les effectifs de nos orchestres pour retrouver, à défaut de verdeur ou de diversité, les maximums d'intensité auxquels les musiciens primitifs atteignent à peu de frais. Seule exception, le jazz, mais dans les limites de certains secteurs, s'est servi de familles entières d'instruments, leur arrachant en outre des sons inouïs jusqu'alors, en particulier dans l'aigu; encore cette invention n'est-elle pas nôtre.

A vrai dire, déjà dans le passé, le nombre d'inventions que nous pouvons revendiquer apparaît faible. Il est très symptomatique que l'une des dernières en date, celle du piano, a eu pour effet indirect d'ajouter à l'uniformisation du matériel instrumental. Aucune invention n'a, à la fois, conduit à un plus grand enrichissement de la littérature musicale et fait disparaître autant de qualités incompatibles avec son propre rayonnement. Ce qui est bien dans le sens où nous voyons la musique évoluer et s'unifier.

ANCIENNETÉ DES INSTRUMENTS

Tout s'explique mieux si l'on considère l'âge très avancé qu'ont la plupart de nos types d'instruments. A défaut de savoir quand et même par qui ils ont été inventés, un ordre de grandeur de leur ancienneté peut être donné.

Au ~III^e millénaire remontent les lyres sumériennes qui ont été découvertes dans les tombes princières d'Ur. Alors que l'on se trouve d'ordinaire devant des figurations d'instruments, avec ce qu'elles laissent de détails indéterminés — ce fut le cas, avant 1928, de la lyre sumérienne dont l'existence était attestée par une seule représentation schématique sur une stèle —, ici nous possédons plusieurs instruments, dans un état de conservation satisfaisant. L'examen de ces pièces sensationnelles permet d'établir au moins trois points : la facture de certains instruments à cordes avait atteint un niveau élevé, il y a déjà cinq mille ans; le luxe extrême avec lequel ces lyres sont ornées prouve qu'elles étaient liées à une haute fonction, royale ou religieuse; enfin, si certaines correspondent à la forme la plus connue de l'instrument, la moins ancienne vraisemblablement, les autres constituent un chaînon intermédiaire entre la harpe et la lyre. Celle-ci serait dérivée de celle-là. Cette filiation, apparente à Sumer, est encore visible en Ecosse et en Irlande, aux VIII^e-IX^e siècles de notre ère. Ailleurs, en Assyrie, en Egypte, en Grèce, à Rome, et malgré les formes variées soit de l'une soit de l'autre, harpe et lyre ne présentent aucune parenté à première vue. Leurs aires respectives de répartition ne sont d'ailleurs point comparables : autant l'usage de la lyre est localisé (en Afrique, uniquement la bordure orientale; en Asie, pas au-delà de la Mésopotamie), autant la harpe s'est propagée. La diversité de ses formes dans l'iconographie égyptienne, et qui s'est maintenue à l'intérieur de l'Afrique noire, ses multiples figurations dans les arts anciens de l'Inde, de l'Asie centrale, du Cambodge et de Java, la perfection de lignes qu'elle a atteinte aussi bien en Perse qu'en Birmanie, la présence de types particuliers

en Sibérie et au nord de l'Europe, tout dénote un instrument qui a évolué pendant une durée et sur un espace considérables, et qui, antérieurement aux autres instruments à cordes, a été l'objet d'une fabrication soignée, par des artisans de races différentes. Entre autres traits probants, aucun instrument primitif ou d'avant la fin du Moyen âge n'a autant augmenté l'étendue de son registre (au total, de 3 à 50 cordes). Si de nos jours elle ne semble jouer qu'un rôle secondaire et n'être même qu'une survivance, au moins la harpe a pour elle la richesse de son passé. Elle est un des rares fils conducteurs qui permettent de remonter, à peu près sans interruption, jusqu'à la préhistoire.

Sa courbure en forme d'arc, qui est assez générale, a fait supposer que la harpe provenait directement d'un instrument primitif, l'*arc musical*, encore en usage chez des populations de l'Afrique et de l'Océanie, et dont quelques types plus complexes annoncent en effet la harpe. L'*arc musical*, étant composé de matériaux périssables (une corde ou une liane tendue par les deux extrémités d'un arc en bois flexible), n'a laissé aucun vestige de son existence ancienne; celle-ci nous est prouvée cependant grâce à une gravure rupestre du paléolithique supérieur (grotte des Trois-Frères, dans l'Ariège) qui représente un danseur masqué jouant de cet instrument. Nous aurions donc là le plus ancien témoignage d'un instrument à cordes. Or, coïncidence curieuse, le même genre de figuration, danseur masqué jouant de la flûte, atteste l'usage de cette dernière en Égypte, au \sim IV^{e} millénaire. Entre l'âge de la pierre taillée en Europe et la protohistoire égyptienne, au moins deux instruments, *arc musical* et flûte, ont accompagné des danses manifestement magiques. Encore aujourd'hui, chez les Noirs d'Afrique, chez les Mélanésien ou chez les Indiens d'Amérique, l'un ou l'autre de ces instruments reste associé à des danses indifféremment de masques, d'initiation ou de magie. Il en est de même du *rhombe*, planchette tournoyante dont le ronflement est censé figurer la voix des esprits; un exemplaire de cet instrument, à la fois le plus répandu et le plus secret dans les civilisations primitives, a été retrouvé dans un site paléolithique de la Dordogne. Si le rhombe peut à peine être qualifié de musical, son « contemporain » préhistorique, l'*arc*

sonore, et plus encore la flûte prédynastique et les lyres sacrées d'Ur, témoignent que, bien avant notre ère, l'accomplissement de certains rites requérait le jeu d'instruments assimilables aux nôtres. Probablement d'autres devaient servir.

Sans emploi connu, divers types de sifflet en os (de grand oiseau surtout) s'échelonnent à partir également du paléolithique supérieur, pour réapparaître dans une Egypte tardive, ainsi que dans des sociétés actuelles d'Amérique. Le principal intérêt de ces menus instruments est de nous révéler des antécédents de la flûte, puisque plusieurs formes d'embouchure s'y trouvent esquissées qu'elle-même a utilisées au cours de sa propre évolution. Cette période d'essais n'est vraisemblablement pas unique dans l'histoire universelle des instruments; elle suggérerait que, de façon précoce, l'on découvrit divers modes de mise en vibration avant de savoir les appliquer aux types ou aux matières d'instrument les plus convenables. Ces essais ont pu être guidés exclusivement par des recherches de timbre. Il est du moins permis de l'imaginer, à voir, par un autre exemple, le nombre d'instruments apparentés au xylophone et qui ne diffèrent que dans le choix des matières frappées : lames ou bâtons ou tuyaux (ceux-ci clos, ouverts ou perforés), en bois, bambou, pierre, bronze..., suspendus ou non au-dessus de résonateurs.

Pour s'en tenir à ce dernier genre d'instruments, qui sont de percussion pure tout en ayant le privilège d'émettre des sons de hauteur précise, le fait que les civilisations méditerranéennes et du Proche-Orient ne les aient pas connus est pour beaucoup dans notre ignorance concernant leur passé. Nous ne possédons que trois ou quatre témoignages anciens sur eux : une figuration de xylophone sur une sculpture de Java (xv^e siècle) et, de la même époque, une mention assez obscure de l'instrument par un voyageur arabe visitant le Soudan occidental; les vestiges d'un métallophone javanais antérieur à l'éruption volcanique de 915; enfin un lithophone de dix (ou onze) grandes lames, récemment découvert au Tonkin, et dont la facture révèle une technique de la pierre remontant à l'âge néolithique. Il est regrettable que ce dernier instrument ne puisse être autrement daté; la structure de sa gamme ou échelle dénote autant une

subtilité dans l'établissement des intervalles qu'un procédé d'accordage des plus savants. Si ce lithophone était aussi ancien que certains préhistoriens le présument (trois ou quatre mille ans), nous aurions la certitude qu'avant notre ère, au moins en Extrême-Orient, il existait des échelles musicales plus complexes que celles dont on s'est contenté depuis. Là encore l'on aurait à se demander si de pareilles échelles étaient destinées, non à raffiner sur le dessin mélodique, mais à faire chatoyer spécialement le timbre. Cela laisserait supposer que les gammes furent d'abord instituées moins pour jalonner un espace abstrait que pour relever çà et là les points de meilleure résonance. Rien dans les faits ne montre d'ailleurs que les échelles instrumentales se soient jamais entièrement accordées avec les échelles vocales, pas plus que les instruments aient eu pour objectif d'imiter le chant.

Egalement dans le domaine de la percussion, alors que les plus anciens textes chinois signalent l'usage rituel d'un tambour en poterie dont l'archéologie n'a pas retrouvé trace jusqu'à présent, des instruments de cette espèce ont été exhumés dans des sites néolithiques de l'Allemagne centrale et des monts Sudètes; ils sont presque en tous points semblables à ceux dont on joue encore en Afrique du Nord. Il est remarquable que divers tambours, qui n'épousent nullement la forme des précédents, et dont la caisse a été taillée dans un tronc d'arbre, présentent des signes d'une imitation du vase en terre; ce qui confirmerait la relation entre l'invention de la poterie et celle du tambour, de même qu'entre leurs usages respectifs. Rites agraires et funéraires exigent le plus souvent l'emploi du tambour, et de lui exclusivement. D'autres types de tambours, à une ou deux membranes, apparaissent successivement dans l'iconographie sumérienne, hittite, égyptienne et chinoise; ils montrent qu'une fois découvert le principe du tambour, l'homme en a étendu l'application le plus loin possible. Une histoire universelle du tambour établirait que cet instrument, qui n'est pas le plus primitif de tous, a suivi de près l'évolution de la culture matérielle, s'il n'y a pas lui-même contribué. Certains progrès dans la facture des instruments à cordes lui sont imputables, de même que, de nos jours, les appareils téléphoniques et les haut-parleurs lui doivent

l'emploi de leur membrane. Le *tambour-de-bronze* d'Extrême-Orient n'est peut-être lui aussi qu'un avatar du tambour à peau, au même titre que notre timbale représente un avatar du tambour en argile : dans un cas c'est la membrane qui s'est « métallisée », dans l'autre la caisse. Les plus anciens tambours-de-bronze que l'on possède datent du \sim ^{1er} millénaire. L'origine du *gong* demeure encore controversée; son invention n'en semble pas moins tributaire de l'existence du tambour qui, d'autre part, lui a emprunté quelques-unes de ses appellations, en Afrique noire notamment.

Si l'on ne peut faire remonter plus haut que l'époque néolithique l'emploi du tambour, la cloche est forcément d'âge plus récent; elle est liée à la technique du bronze. Les clochettes découvertes en Crète et à Babylone présentent, quoique en argile, une forme entièrement calquée sur celle de la cloche en métal. Les plus beaux exemplaires de cloche en bronze qui aient été conservés proviennent de la Chine du \sim ^{1er} millénaire. Leur forme très étudiée, leur mode d'accordage et leur décoration font présumer qu'il s'agit d'instruments parvenus à un point de perfection, après des siècles d'élaboration.

De l'âge du bronze également datent la plupart de nos trompes, trompettes et cors. Mais il n'est aucun de leurs types qui n'ait dû être précédé par des instruments en d'autres matières : bois, coquillage, corne et ivoire. Ainsi la trompe géante, ou *lur*, du Nord de l'Europe, a-t-elle pu détenir sa forme bizarre de la défense de mammoth. Le bronze ou l'argent a servi d'abord à revêtir le tuyau d'origine, en bois ou en os, comme nous le voyons aujourd'hui sur des instruments du Tibet, sinon à parfaire l'embouchure de ce tuyau. La conicité naturelle de la corne ou de l'ivoire, doublée de son courbement régulier, a sans doute inspiré l'idée de la conicité intérieure du tuyau, qui ne se rencontre qu'accidentellement, ou postérieurement, dans les flûtes et instruments à anches. Toutefois, à examiner certaines trompes en bois, de la Nouvelle-Guinée ou du bassin de l'Amazone, cette conicité semble s'être également imposée d'elle-même. C'est là, de toute manière, une des plus importantes découvertes d'ordre acoustique attribuables à plusieurs civilisations primitives (Afrique noire, Océanie et

Amérique). Rien ne permet d'en estimer l'époque, toute figuration de trompe étant assez tardive. Le *cornu* étrusque ou romain reste à peu près le seul instrument de perce conique dont on connaisse l'âge; mais auparavant, comme l'iconographie égyptienne le prouve, les Noirs trafiquaient l'ivoire, et peut-être avec lui l'olifant, dont nous savons qu'ils se sont longtemps réservé la fabrication.

Un dernier élément d'appréciation peut être fourni sur le degré d'avancement auquel les instruments de musique étaient parvenus en des temps plus rapprochés. Il s'agit du trésor du Shoso-in, près d'Osaka (Japon), qui constitue un petit conservatoire instrumental, le plus ancien de tous : il date du VIII^e siècle de notre ère. Il renferme des luths, de type évidemment extrême-oriental, mais dont la facture parfaite, et fort précieuse, n'a rien à envier à celle des instruments à cordes d'aujourd'hui, encore moins de notre Moyen âge — autant que l'iconographie de cette époque nous en offre un aperçu. Plus généralement, et en ne tenant pas compte de nos instruments à clavier, l'œuvre de perfectionnement qui s'est réalisée dans notre lutherie entre le XVI^e et le XVIII^e siècle semble avoir été chose accomplie plus de cinq cents ans auparavant, depuis la Perse et l'Inde jusqu'à Java et au Japon. Il est permis d'objecter que cette avance marquée par la civilisation orientale a été suivie d'un ralentissement et d'un arrêt presque entier.

Si éparses que soient ces indications (nous en aurions pu joindre d'autres : existence certaine de la famille des luths au ~III^e millénaire et, encore antérieurement, des instruments à anches...), il en ressort combien loin dans le passé se sont établis et fixés les genres d'instruments dont on ne s'est plus guère écarté. Relativement tôt furent déterminées les seules directions où l'évolution des instruments se poursuivra. Pas assez tôt cependant pour que, dans l'hypothèse d'une dispersion à partir d'un foyer commun, tous les hommes aient également tiré profit d'inventions successives. Fait significatif, tous les types d'instruments à cordes se trouvent largement représentés à travers l'Asie et l'Afrique, alors que les Indiens d'Amérique n'en possèdent à peu près aucun qui ne provienne de la conquête espagnole. Même abondance ou diversité de tambours en Asie et en Afrique, tandis

que leur nombre est restreint en Amérique. Inversement, c'est sur ce dernier continent, et en Océanie, que les types primitifs de flûtes ou de trompes se sont le mieux conservés. Enfin uniquement l'Asie (avec l'Indonésie) a vu se développer les différentes familles d'instruments à anches; au point même qu'aucun instrument européen, de l'une ou l'autre de ces familles, ne se fonde sur un principe physique qui n'ait été éprouvé d'abord en Asie, par exemple l'harmonium ou le saxophone. Une aussi inégale répartition des instruments peut être fondée sur des raisons d'histoire; il va de soi que nous ne saurions les connaître toutes. La preuve par l'absence, si détestable qu'elle soit, reste souvent notre unique recours; au moins faut-il définir avec exactitude ce qui est absent. Des instruments n'ont jamais franchi certaines barrières; il n'est pas exclu qu'on les rencontre au-delà à l'état embryonnaire. L'*orgue-à-bouche*, petit instrument dont le vent est alimenté par la bouche et qui utilise l'anche libre, est limité à l'Extrême-Orient et n'a jamais approché des frontières de l'Inde; mais l'anche libre elle-même, ou son amorce, n'est pas inconnue des Noirs ou d'autres races d'Afrique. De même l'on aperçoit des types extrêmement primitifs de « clarinettes » ou d'instruments à cordes frottées en des régions isolées d'Afrique noire comme d'Amérique du Sud, faits inexplicables par une influence musulmane ou par une origine asiatique antérieure. La notion d'instrument primitif paraît d'ailleurs sujette à caution; il n'en est presque aucun, reconnu pour tel, dont on n'ait découvert qu'il s'apparentait à un instrument plus élémentaire. Antérieurement à l'anche la plus simple, on a placé l'*anche-en-ruban*, formée d'une herbe ou d'une liane tendue entre les lèvres; or, de celle-ci l'anche libre n'est pas plus éloignée que ne le sont d'autres types d'anches pouvant avoir servi d'étapes intermédiaires. A différents stades d'évolution une filiation se rétablit avec l'instrument supposé primitif. En réalité l'on n'a cessé, et autant le violon que le piano en fourniraient d'excellents exemples, d'appliquer à toute forme d'instrument les modes d'action ou de vibration qui préexistaient. Il y eut un lot de gestes primitifs — frapper, pincer, frotter, souffler, etc. — qui, selon les objets auxquels ils étaient associés, montrèrent ou ne montrèrent pas immédiatement une efficacité suffisante.

L'histoire universelle des instruments est remplie d'inventions qui ont tourné court, mais qui, en d'autres circonstances, et pas seulement matérielles, ont trouvé ou trouveront peut-être leur justification. La combinaison de l'anche simple et du tuyau conique a produit d'abord d'obscurs instruments, joués par quelques populations d'Extrême-Orient; il a fallu récemment un double retour de fortune pour que son bien-fondé se reconnaisse, avec le saxophone. Même en matière d'organologie, presque tout se réduit à une question de chance.

S'il fallait procéder à un inventaire des différents types d'instruments, nous devrions donc faire appel à l'ethnologie, plutôt qu'à la trop brève histoire de notre musique. Encore est-il vain d'espérer que, parmi les instruments éparpillés dans un immense espace, on puisse reconstituer un ordre chronologique certain. Des chaînons manquent sans doute; d'autres, visibles, ont bien pu s'insérer une fois les suivants déjà en place. Probablement l'on est revenu sur les mêmes problèmes, pour aboutir à des solutions quelque peu différentes, dont la succession dans le temps nous échappe. Rien n'est moins sûr qu'il y ait eu évolution, en tous les cas, du plus simple au plus complexe, ou du plus petit au plus grand. Les formes géantes, encombrées et encombrantes, naissent plutôt les premières; les plus petites ou les plus simples, ainsi que celles qui facilitent à l'excès le jeu de l'exécutant, viennent en dernier ou marquent un temps mort. Enfin il est impensable qu'un instrument ait jamais évolué isolément, à l'écart de tout autre. Une population, et l'humanité la plus primitive, eût-elle été réduite à l'usage d'un seul instrument, que rien d'approchant d'une musique instrumentale ne se fût constitué et que cet instrument lui-même n'eût jamais fait que stagner. Il est à remarquer que la notion d'orchestre, si rudimentaire que soit celui-ci, tend d'abord à prévaloir sur celle d'instrument. Les rares exemples de musique instrumentale apparemment primitive que nous possédions montrent des individus groupés pour faire du bruit ou produire des sons. Pas d'instrument solo, mais au moins deux, et presque toujours plus, quand il ne s'agit pas de matériaux multiples que l'on assemble occasionnellement. Ce sont grappes de sonnaïlles suspendues aux corps d'une troupe de danseurs, pilonnage collectif du sol ou d'un arbre couché,

poutrelle frappée à l'aide d'un grand nombre de baguettes, également paire d'objets que l'on entrechoque et, très tôt, paire de trompes, sifflets doubles ou chœur de sifflets. La flûte de Pan elle-même, avant de se présenter sous la forme contractée que nous lui connaissons, a pu être préfigurée — il nous en reste des exemples — par des danseurs-flûtistes, chacun jouant sa note. Même soliste, il n'est pas rare que l'instrument se dédouble, étant soumis à deux actions différentes : il est insufflé en même temps que battu, telle la trompe dont par surcroît l'on frappe la paroi; s'il est à cordes, sa caisse peut être battue ou son manche raclé. L'obligation, pour l'exécutant, de mouvoir les membres donne la possibilité de mettre en branle des instruments accessoires : le bras qui frappe la plaque du xylophone, la main touchant la corde, secoue diverses sonnailles, grelots ou hochets. En une certaine mesure le musicien primitif se présente comme un homme-orchestre, s'il ne se révèle pas au moins autant danseur que musicien et si sa manière de jouer n'est pas indistinguible de la parade, de la pantomime ou de la chorégraphie.

En bien des cas, la limite, si nette pour nous, entre les instruments à vent et ceux qui ne le sont pas s'aperçoit à peine : les procédés relatifs aux uns et aux autres se trouvent utilisés conjointement. Que penserions-nous d'un trompettiste qui, plutôt que d'emboucher son instrument, frapperait du plat de la main l'ouverture du pavillon, ou d'un harpiste qui s'aviserait de souffler sur la corde ou d'en approcher une cavité ? Il existe des instruments à cordes dont le résonateur offre l'aspect d'un petit pavillon de cor, ou des caisses de tambour, voire de harpe, qui se terminent par un tuyau d'échappement. Les mêmes mirlitons ont poussé, telles de petites excroissances, sur toutes sortes d'instruments, qu'ils soient à vent ou non. Exemples entre plusieurs, qui font se demander s'il y eut confusion originelle ou rapprochement ultérieur de deux espèces d'instruments. C'est le problème que pose aussi l'arc musical qui, par son jeu et par son timbre, se place immédiatement à la frontière des instruments à cordes et des instruments à vent. Si loin qu'il remonte dans la préhistoire, il ne saurait être envisagé comme absolument primitif. Joué en solo, il est assez complet pour se suffire à lui-même. Il implique la

double connaissance du résonateur et des sons harmoniques. N'est-il pas déjà troublant que l'on ait produit si tôt des harmoniques sur un instrument à corde, que l'on se soit même borné à cela d'abord et que, pour ce faire, l'on ait recouru à la cavité de la bouche comme résonateur ? Les exemples fournis par l'ethnologie, et l'unique représentation préhistorique que nous ayons de l'arc musical, prouvent en effet que, dans la première position de celui-ci, la corde ou le bois de l'arc est approché de l'ouverture de la bouche, à fin d'amplification. Ce qui était acquis dans le cadre des instruments à vent s'est joint à ce que les autres instruments faisaient pressentir du rôle du résonateur.

RÉSONATEURS

A voir le nombre d'instruments qui n'existeraient pas sans une cavité ou un corps quelconque qui en renforce, soutient ou prolonge le son (aucun de ces termes n'étant bien approprié à la réalité acoustique), il paraît assez logique de rechercher quelles formes de résonateur purent se proposer. L'une des premières fut la fosse creusée dans la terre. En la recouvrant d'une plaque et en frappant celle-ci avec les pieds ou avec des bâtons, l'on produit un son puissant, qui ressemble à celui qu'émettrait un énorme tambour. Pareil procédé a d'ailleurs conduit indirectement à l'invention de ce dernier instrument. On a ainsi observé des Indiens d'Amérique du Sud qui piétinaient une grande plaque en écorce tendue au-dessus d'une fosse et des Mélanésiens qui pilonnaient à l'aide de bambous une planche posée de même. Un stade plus avancé serait représenté par l'estrade de l'ancien théâtre japonais sous laquelle des jarres sont dissimulées. Le pot-tambour africain, employé dans divers rituels, est également une poterie, mais dont on frappe l'ouverture avec une peau ou un éventoir. Cette substitution de la jarre à la fosse nous éclaire sur l'origine de certaines espèces de « xylophone » où une lame de bois, sinon un simple éclat de bambou, en suspension au-dessus de l'orifice d'un petit résonateur (un pot, unealebasse sphérique, un tuyau de bambou), sert principa-

lement à faire agir celui-ci. A l'inverse, de vrais xylophones, disposant d'un jeu accordé de lames, restent tout de même assez archaïques pour se suffire d'une fosse comme isolateur et comme résonateur. Enfin, revenant à la fosse recouverte d'une plaque, nous verrons que les instruments à cordes eux-mêmes ont usé de ce procédé d'amplification : une corde unique, partant du sommet d'un bâton planté dans le sol (*arc-en-terre*) ou d'une poutrelle suspendue horizontalement (*cithare-en-terre*), aboutit au centre de la plaque. Ces quelques exemples montrent, et les suivants l'établiront encore plus nettement, qu'ayant décelé une source d'amplification, l'homme s'ingénia à l'utiliser au mieux et à en susciter d'équivalentes. De plus, un résonateur peut parfois à lui seul faire fonction d'instrument.

Autre genre de résonateur : le tronc d'arbre excavé en forme d'auge ou de pirogue, quand ce n'est pas l'auge ou la pirogue elle-même dont on frappe les bords supérieurs. Nous sommes ici à la naissance d'un type particulier d'instrument, le *tambour-de-bois*, tambour sans membrane, et qui n'est du reste qu'une immense caisse de résonance que l'on ébranle par frappement direct de sa paroi. De forme généralement cylindrique, tel le tronc d'arbre d'où il est extrait, il est fermé de toutes parts, à l'exception d'une fente longitudinale dont les deux bords sont battus; ces bords étant d'épaisseurs inégales, il en résulte deux sons de hauteurs différentes qui peuvent servir de base à un système de signaux tambourinés, audibles à une certaine distance, mais de sens toujours secret. Il est remarquable qu'un instrument aussi singulier se trouve répandu, sous des aspects peu dissemblables, à travers tout le monde tropical : Sud de l'Asie (où il atteint des dimensions considérables, de six à onze mètres de longueur), Indonésie, Mélanésie, ancien Mexique, Nord de l'Amérique australe, enfin Afrique noire principalement.

La même opposition entre deux tons a été obtenue par des moyens encore plus simples; or la nature de ceux-ci devait inciter à ne plus s'en tenir à un intervalle unique. Là encore le matériel est lié à la végétation tropicale. Heurté, un gros tuyau de bambou produit un son dont on fixe la hauteur selon les dimensions données au tuyau ou suivant que l'on en ouvre ou ferme les

extrémités : toutes choses dont les primitifs acquièrent d'eux-mêmes l'expérience, en jouant de leurs premiers instruments à vent. Les Malais et les Noirs ont établi de véritables carillons de tuyaux, en percutant ceux-ci contre le sol, contre une planche, contre un arbre couché, ou mieux en faisant heurter une extrémité du bambou contre un butoir (principe de l'*angkloung* javanais, dont les tuyaux sont échelonnés sur une gamme pentaphonique, chaque note, en outre, étant doublée ou triplée à l'octave). A titre de résonateur qui vibre par sympathie avec un son proche, le tuyau de bambou a été adjoint à des xylophones, métalphones et même guimbardes d'Indonésie.

La cavité buccale, si elle est de dimensions réduites, a la supériorité sur les autres résonateurs de pouvoir insensiblement varier de forme et de volume; d'où l'on s'en est servi pour isoler et amplifier des harmoniques qui accompagnent des sons n'ayant eux-mêmes qu'une faible intensité. De toute évidence, si l'on n'avait pas reconnu à la bouche de telles possibilités, au moins un instrument, la *guimbarde*, n'aurait jamais été imaginé : le pincement presque imperceptible d'une aussi fine aiguille ou languette ne peut être renforcé d'aucune autre manière. Tout porte à croire cependant que l'arc musical devança la guimbarde. De structure extrêmement simple, l'arc musical est peut-être l'instrument qui s'est présenté sous le plus de formes et n'est resté étranger à aucun type de résonateur. Ses ressources sont plus étendues que celles de la guimbarde : corde ou ruban susceptible de produire des sons moins ténus; faculté de diviser la corde et d'exploiter ainsi les harmoniques de plus d'un son fondamental; procédés variés de mise en vibration (frappement, pincement, frottement de la corde; frappement ou plutôt raclement du bois de l'arc). Sur un plan non plus technique mais social, l'arc musical, au service de plusieurs rituels, et ayant suscité divers mythes de création, a tenu un rôle dont la guimbarde semble avoir toujours été éloignée, ce curieux mais trop discret instrument étant relégué, à peu près universellement, parmi les jeux profanes. Enfin l'arc ne paraît pas être lui-même le premier de son espèce, une autre forme a pu le précéder : l'*arc-en-terre*, à vrai dire demi-arc, planté en terre et dont le bas de la corde traverse une plaque recouvrant une petite cavité

dans le sol. Ainsi retrouvons-nous toujours la fosse en terre, celle-ci étant encore à l'origine d'un autre instrument à cordes, la cithare. Il reste à se demander comment l'on est passé du niveau du sol à celui de la bouche. Il a bien fallu que, parmi les premiers instruments à vent, certains aient utilisé une cavité souterraine (nous en avons un exemple : la *trompe-en-terre*) ou qu'ils aient agi sur un résonateur en poterie. D'autre part, que l'usage de la voix et du chant, le battement sur la bouche ouverte, les emplois les plus primitifs de l'anche aient mis en évidence toutes les ressources instrumentales de la bouche, en plus de la faculté de souffler. Encore le simple soufflement s'est-il montré capable de donner une impulsion suffisante à une corde d'arc, comme la *gora* de l'Afrique du Sud le prouve. Au début, nous l'avons dit, et certainement à plusieurs reprises, instruments à vent et autres instruments se distinguèrent si peu entre eux qu'il y eut identité de gestes, d'organes, de matériaux, afin de produire, renforcer et, cela va de soi, déformer des sons de nature quelconque.

Dernière matière de provenance exotique, la grosse coque de fruit (calebasse, noix de coco, etc.) a connu de multiples emplois. Elle s'est introduite dans la facture des instruments peut-être moins pour des raisons pratiques ou acoustiques que parce que l'on y a vu un symbole de la végétation, de la fécondité, du renouvellement de la vie. La calebasse a servi à confectionner des hochets, des sistres, des tambours, des trompes et quelques autres instruments : leur usage est, soit réservé aux femmes ou aux enfants, soit lié à des rites de semailles ou d'initiation, à la divination ou à la magie bénéfique. Au moyen de la calebasse encore l'on a pourvu de réservoirs d'air ou de pavillons les instruments à vent, de résonateurs les xylophones et les instruments à cordes. C'est elle-même qui a donné à grand nombre de ces derniers leur profil définitif. Il lui a suffi de se substituer à la bouche sur l'arc musical; faute désormais d'utiliser exclusivement les sons harmoniques, l'on varia plus qu'auparavant la longueur acoustique de la corde et l'on passa de la corde unique à plusieurs cordes; d'où nécessité de divers aménagements qui, ajoutés au volume du résonateur, ont conduit à un type formel dont plusieurs familles d'instruments ne se sont plus dégagées. A partir

de ce moment il est légitime de parler de harpe, de luth, de vièle ou violon. Mais leur histoire commence dès que l'on chercha, sur l'arc lui-même ou sur des instruments apparentés, à établir des rapports plus rationnels entre corde, manche et résonateur. En ce qui concerne la position du résonateur, on eut le choix entre suspendre la coque du fruit directement à la corde ou la fixer au bois de l'arc. La première solution, contrefaçon de la bouche à portée de la corde, fut peu appliquée. La seconde prévalut et incita à transpercer la coque par le bois de l'arc, enfin à remplacer cette coque par une véritable caisse, en bois ou en peau et bois. En d'autres termes, une partie de l'arc, en s'unissant ou en fusionnant avec le résonateur en coque de fruit, engendra la caisse de nos instruments à cordes. De cette évolution, plus complexe que nous ne saurions le décrire ici, témoignent différents types qui ont subsisté en Asie, en Afrique et en Europe. Bien des instruments à cordes pincées ou frottées de l'Inde et de l'Extrême-Orient portent encore au dos un ou deux résonateurs sphériques ou hémisphériques, en fruit de caléassier, de cocotier, sinon en bois ouvragé. Le luth arabe, dont le nôtre est issu, rappelle par sa caisse piriforme l'emploi des volumineux résonateurs en coque de fruit; son nom (*al ud* — « le bois ») date du moment où s'opéra le changement de matière. Autre preuve de fidélité à la forme ancienne des résonateurs, la caisse plate de certains luths extrême-orientaux est demeurée rigoureusement circulaire. A peu près seuls de leur espèce, les luths de l'ancienne Egypte et de l'actuel Soudan occidental ont, au contraire, une caisse étroite, naviforme; ici l'on a procédé en respectant moins la sphéricité du résonateur que l'allongement du bois de l'arc. En résumé, l'arc et le résonateur paraissent ne s'être jamais combinés à proportions égales, comme le laisseraient supposer tant de manches longs ou courts bizarrement mariés à des caisses menues ou énormes. De toute manière la partie antérieure du résonateur, ou la pièce au revers de laquelle il est fixé, tendit à s'aplatir et constitua une « table », au sens de ce terme dans notre lutherie moderne; à cette table, en peau ou même déjà en bois mince, les cordes communiquèrent directement ou indirectement leurs vibrations. Il n'y eut plus d'autre invention importante, tous les éléments étant en place, et la table

elle-même pouvant provenir de l'application à des instruments évolués d'un procédé très primitif : la plaque qui recouvrait la fosse en terre. Plaque et cavité, l'une au moins, sinon les deux, ont déterminé depuis l'origine la structure du plus grand nombre d'instruments.

DÉGUISEMENTS SONORES ASPECT ET FONCTION DES INSTRUMENTS

Nous devons toutefois prendre garde à trop accorder au facteur physique. Outre que le sens où le musicien primitif le fait jouer a parfois de quoi nous surprendre, la forme des instruments paraît obéir également à des préoccupations d'une autre espèce. En particulier lorsqu'il s'agit d'instruments à cordes. Bien qu'ils soient des premiers conditionnés par l'action d'un résonateur et que leur forme elle-même dépende étroitement de la nature de celui-ci, leur conception a souvent cédé à des préoccupations autres que proprement physiques. Et d'abord, parmi les physiques, s'en trouve-t-il qui déconcerteraient un physicien moderne.

Dans nombre de cas, l'organe destiné apparemment à amplifier les sons a fini ou commencé par les déformer. Déjà l'évolution du xylophone montre que cet instrument aurait pu, sans dommage appréciable, se priver de tout résonateur. S'il en a comporté, comme c'est le cas en Afrique noire, le but vrai semble avoir été d'accompagner d'un timbre métallique, ou enchifrené, le bruit du bois que l'on frappe : les calebasses suspendues au-dessous des lames doivent leur principale raison d'être à une petite membrane, ordinairement un fragment de cocon d'araignée, qui couvre un trou percé dans leur paroi et produit une espèce de bourdonnement; simples supports de mirlitons, leur mise en place n'en a pas moins déterminé la structure de certains types de xylophone. Le pavillon adjoint à des instruments à vent, et qui exerce une action réelle sur leur timbre, a influé sur leur contour général : sans pavillon, le cor se serait peut-être inscrit dans une autre figure. Si l'on a taillé des « ouïes » dans la table des instruments à cordes, ce n'est pas toujours pour la raison de bonne sonorité que les

acousticiens en ont donnée : loin de les laisser ouvertes comme maintenant, on les ferma avec une membrane de mirliton, qui changea entièrement le timbre. Désirant remédier à la faible intensité d'une corde, le joueur d'arc musical a d'abord songé à la cavité buccale; de ce fait il n'a pu disposer que des harmoniques, sons qui ressemblent le moins à ceux d'une corde. Nous n'en finitions pas de mettre en doute que, par l'adjonction d'un résonateur ou par la modification de celui-ci, l'on ait voulu rendre parfaite, à notre goût du moins, la sonorité de l'instrument. Au même titre, il n'existe peut-être aucun instrument que l'on n'ait pourvu d'accessoires qui voilent, travestissent son timbre propre ou que l'on n'ait joué dans les positions les plus invraisemblables, les plus contraires en tout cas à son meilleur rendement. Un excellent exemple de déguisement sonore nous est donné en Afrique noire par des orchestres de xylophones, où le bruit du bois frappé est presque entièrement masqué par le nasillement des calebasses-mirlitons et par l'entrechoc des anneaux de métal que les musiciens portent à leurs poignets; d'où l'illusion d'entendre un *gamelan* javanais (voir le chap. sur la *Musique de Bali*), composé exclusivement de métallophones. Toujours en Afrique, si l'on écoute des orchestres de harpes auxquelles sont fixées de grandes sonnailles en fer-blanc, l'on a peine à admettre que l'étrange bruissement continu qui les enveloppe et les sons graves qui s'en détachent, tels des pizzicati de contrebasse, proviennent des mêmes instruments.

Laissant de côté ces extravagances du goût musical, nous découvririons qu'il s'est dépensé autant d'imagination à singulariser l'aspect des instruments. Nous avons dit que l'étranglement que présente la caisse du violon n'avait point eu pour but de faciliter le mouvement de l'archet, puisqu'il se rencontre d'abord sur des instruments à cordes pincées. En de nombreux cas le choix des matières s'est porté sur les plus difformes. La calebasse aura subi des traitements spéciaux au cours de sa maturation, sinon après, afin d'épouser des formes qui ne lui sont pas normales. Au goût du bizarre s'est allié un besoin figuratif. Aucune partie d'instrument n'a échappé, par la matière employée, par sa coloration, par sa sculpture, à un souci d'imitation ou de suggestion.

Plus encore que par des sons, c'est par sa forme, par sa décoration, que l'instrument a tenté de reproduire la nature. Il peut résumer le monde ou en figurer un élément. Il peut également spécifier, par un détail aussi naturaliste que possible ou par un signe allégorique, à quel usage il est réservé, sa liaison avec un rituel, avec une institution. A tel point que sa seule présence muette suffit parfois à produire l'effet désiré. D'où s'explique qu'il ne soit pas traité indifféremment en tant qu'objet. Des sociétés ont pour lui des égards que justifie, non sa qualité musicale, mais la fonction qu'on lui a attribuée, d'ailleurs arbitrairement. A un niveau assez élevé de civilisation il compte encore au nombre des *regalia* ou signes du pouvoir. Des populations demeurées primitives l'assimilent à des objets tels que masques, « idoles » ou statuettes sacrées, auxquels il s'apparente par des traits plastiques communs, lui-même se présentant comme une véritable sculpture ou étant décoré de motifs mascoïdes (comme en Afrique noire ou en Mélanésie), étant enfin « habillé », soigné, purifié, voire gardé secrètement, à titre de matériel du culte. Souvent, et ceci intéresse plus directement sa facture, il est censé devoir sa force à d'autres instruments, dont il porte la figuration ou dont la ressemblance lui est donnée : effigies de cloches gravées sur des caisses de tambour ; flûtes qui s'affublent d'un pavillon de trompe, dénué de toute vertu acoustique ; tambours-de-bois taillés en forme de cloche ou de grelot ; tambours-de-bronze enfin, où l'on a cru reconnaître une combinaison de gong et de tambour à peau. Ces emprunts formels d'instrument à instrument prouvent au moins l'espèce d'émerveillement que causa longtemps tout objet, toute matière d'où un son émane. On y vit une vertu magique, dont, au contraire, les religions purent se défier, et pas seulement les plus grandes. Quoique suspect à d'autres égards, le chant eut généralement leur préférence ; non pour la raison que l'on en a donnée. Le son de la voix risquait tout autant que celui de l'instrument d'éveiller le souvenir des cultes ou des pratiques que l'on bannissait ; souvent, en passant d'une religion à une autre, ou peut-être de magie à religion, le chant est resté identique ; mais l'instrument a les caractères marqués d'une idole, et qui incitent à l'idolâtrie, étant d'abord visible, objet figuratif ou pour le moins suggestif, portant

trop de signes indélébiles de son origine. A partir de la valeur démonstrative qu'offre leur forme extérieure, l'on reprendrait avec profit l'abondante iconographie des instruments, ainsi que les textes interdisant leur usage.

En divers cas l'assujettissement à un nombre, à une mesure sacrée, a compliqué singulièrement la facture ou le jeu de l'instrument. Le constructeur, comme l'exécutant, ont dû s'accommoder, non sans difficulté, de règles étrangères à l'acoustique. Nous relevons dans l'un des écrits les moins connus de Jean-Philippe Rameau, l'*Origine des sciences* (1761), une phrase curieuse où celui-ci soupçonne des musiciens de s'être « laissé enchanter » par des *emblèmes* (il s'agit des Chinois et de la façon dont ils avaient conçu leur échelle musicale). On ne s'est jamais autant aveuglé sur les nombres qu'à l'occasion des instruments. D'eux-mêmes, ceux-ci traduisaient les rapports numériques les plus simples, donc les plus prestigieux. N'eût-on connu que le chant, n'eût-on pas utilisé des tuyaux ou des cordes, disposé celles-ci en éventail ou en trapèze, employé le bambou aux nœuds apparemment équidistants, que l'on ne se fût peut-être pas avisé d'analogies entre musique et géométrie. On essaya de reproduire sur les instruments des mesures qui ne se conformaient à aucun étalon musical. Ainsi aurait-on fait avec des unités de longueur, royales et à ce titre sacrées; des pouces, pieds, aunes de Sumer, de Phénicie ou d'Egypte se seraient propagés assez loin, comme des mesurages d'instruments encore actuels le semblent prouver. Derrière la fable, absurde telle qu'elle est rapportée, de Pythagore et des marteaux de forge, se cache peut-être une tentative de même ordre, mais ici une succession de poids devenant génératrice d'une échelle de sons. Il a fallu attendre le xix^e siècle pour que nos flûtes aient leurs trous distribués selon une échelle musicalement utilisable. Une réforme de ce genre montre, par les préjugés auxquels elle se heurte, combien peuvent être fortes des raisons d'optique, de prétendues facilités de doigté, et aussi de fidélité à un timbre même défectueux. Uniquement par désir de symétrie, l'on a ajouté ou déplacé un tuyau, un trou sur ce tuyau; des flûtes de Pan, des orgues-à-bouche, des xylophones comportent des tuyaux ou des lames, dont on n'a que faire et qui, n'étant que pour la montre, sont parfois

qualifiés d' « aveugles ». Mais il arrive que les aveugles chantent; et les sons que l'on ne put corriger restèrent, bien qu'étrangers au système. Dans un domaine assez proche, ne découvrirait-on pas à quel point la géométrie du clavier, par exemple, a pesé sur la musique elle-même ? Selon la remarque d'Alfredo Casella, l'harmonie de *Petrouchka* eût été différente si les touches noires du piano n'avaient pas été placées au-dessus des touches blanches.

Il est certes imprudent d'attribuer à un détail ou à un accident de facture, ou même à un type d'instrument, l'origine de certains procédés musicaux. L'histoire fournit plus souvent la preuve que ceux-ci étaient déjà du domaine commun ou qu'ils ne tardèrent pas à y tomber. La musique instrumentale est de matière composite; la part de tel ou tel instrument s'y distingue mal, tant chacun est porté à reproduire ou à parodier les autres. Traiterions-nous ici de la genèse de la musique instrumentale, et non de celle des instruments, que nous aurions soin de montrer qu'il n'est peut-être pas de style instrumental qui provienne en entier du même instrument. Celui-ci se sera toujours essayé à en contrefaire un autre ou plusieurs. Là encore nous prendrions en défaut les contempteurs de la musique imitative, qui ne soupçonnent point de quoi la musique d'un instrument est ordinairement tissée. Des réminiscences de toute nature s'y entrelacent; quoi qu'elle emprunte, transpose ou évoque, elle tend à être, selon le mot de Nietzsche sur les sources d'inspiration de Beethoven, « une musique *au sujet* de la musique ».

INSTRUMENTS A CORDES ARC ET CITHARE

Un idéal de forme d'instrument a longtemps persévéré, peu compatible avec des exigences nouvelles du sentiment musical. Nous verrons de quels artifices l'on a encore usé afin de ne pas rompre l'unité de l'arc, en particulier de sa corde. Malgré tout, des détails de facture paraissent avoir été décisifs, donnant plus de possibilités, incitant divers instruments à converger vers un même type. Certains agencements ou tels modes de production

du son ont pu, sinon causer, du moins favoriser des styles déterminés.

Sous le seul nom de *cithare* l'organologie désigne à vrai dire plusieurs types d'instruments, sans autre trait commun que de comporter une pièce unique (bâton, tuyau, caisse ou table) au ras de laquelle les cordes sont tendues, et sur sa longueur exclusivement : ce qui est le cas, par exemple, du psaltérion ou du piano, mais non de la guitare ou du violon dont les cordes couvrent à la fois la table et le manche. Nous verrons dans un instant que l'unité de composition d'un instrument peut avoir eu une importance idéologique. Il va de soi que, si la pièce sur laquelle les cordes sont fixées est un bâton, l'instrument (la *vinâ* de l'Inde) est complété nécessairement par un résonateur, tel qu'il a déjà été décrit ; mais, dans la majorité des cas, le tuyau ou la caisse, par leur cavité, la table, par sa seule élasticité, suffisent à amplifier le son de la corde. Encore pouvons-nous douter que la cavité relativement réduite du tuyau ou de la caisse ait une action comparable à celle de la paroi elle-même. De fait les cithares disposent le plus souvent de parois longues ou larges. Les plus évoluées se présentent sous la forme de caisses plates, sinon de plaques, rectangulaires ou trapézoïdales, qui contraste avec les rondeurs des autres instruments à cordes. Rien en elles n'évoque le souvenir de la coque de fruit, qui s'est conservé dans tant de harpes ou de luths. Les quelques courbures qu'elles offrent encore proviennent du tuyau de bambou, dans la mesure où celui-ci fut bien leur première matière. Mais cette raison ne saurait être la seule ; là aussi des motifs idéologiques ont dû agir. D'autant que d'autres matériaux, non naturellement incurvés, furent employés dès les types les plus primitifs et que la structure générale des cithares tend moins à ménager des cavités qu'à les exclure. A divers stades d'évolution une table plane tient lieu de tout résonateur. Nous ignorons à l'appui de quelles expériences l'on a reconnu qu'une simple plaque, d'une matière suffisamment élastique, un bois d'une texture particulière, produisait des vibrations capables d'ajouter leur effet à celui d'une corde. S'il y eut là un progrès de la facture, celui-ci s'est manifesté assez tôt, avec des instruments relativement primitifs. La table plane semble toujours provenir d'autre chose : bâtonnets assemblés

sous forme de radeau; paroi convexe d'un bambou ou, inversement, cuvette en bois; caisse qui s'est effondrée. Il n'est pas exclu que l'arc musical ait joué aussi un rôle. Il a fallu divers détours avant que la table couvrant la fosse en terre ait trouvé son autonomie. Nous ne saurions les suivre tous. En quelques parties de l'Inde, de l'Afrique occidentale et équatoriale, se rencontre la *cithare-en-radeau*, constituée d'une série de tiges de roseau ou de palmier (de 5 à 30), le tout formant d'abord table; une lanière détachée superficiellement de chaque tige, et tenant encore par ses extrémités à celle-ci, est soulevée et tendue en guise de corde. Notons que cette manière archaïque de produire une « corde » n'est pas propre à un seul instrument : d'autres cithares présentent sur le pourtour, total ou partiel, d'un tuyau de bambou jusqu'à une vingtaine de lanières d'écorce qui ont été soulevées de la paroi (Malaisie, Afrique noire, et Madagascar principalement). De façon identique, sur les tambours-de-bois dont nous avons déjà parlé, les lèvres ou les langues destinées à être battues sont taillées dans la caisse de résonance, sans cesser de faire corps avec elle; enfin, sur les types les plus primitifs de clarinette et de guimbarde, l'anche ou la languette peut être découpée à même le tuyau, y demeurant jointe par une extrémité (« anche idioglottique »). Tous ces instruments rentrent dans le cadre de ceux dont une même matière, sinon un même objet, a fourni les moindres éléments, et cela pour des raisons non pas tant techniques que religieuses et symboliques, parfaitement claires à l'esprit de l'indigène : l'instrument devant, par exemple, synthétiser les parties d'un végétal ou ne pas allier des matières d'origines différentes. A des desseins de cet ordre la cithare put mieux correspondre que les dérivés de l'arc musical, harpes et luths, et par la suite évita toute disparate de structure. Autrement dit, la cithare marqua une simplification et même une rationalisation. Le *kbin* de la musique savante chinoise constitue à cet égard un modèle de forme et de facture simples, tout en répondant ou *parce que* répondant à une représentation du monde. Encore trouvons-nous des cithares plus simples, de la même espèce que le *kbin* : alors que celui-ci comporte une caisse en bois et que le bombement du dessus s'oppose à la partie plane du dessous — images contraires du ciel et de la terre —, des

instruments japonais, d'origine chinoise, se réduisent à une table convexe, taillée dans une paroi de gros bambou. Nous ne saurions décider si ce deuxième type de cithare sur table provient d'une régression de la cithare sur caisse oblongue (*kebin* chinois, *koto* japonais) ou s'il procède plus directement de l'arc, comme un autre type de cithare (celui-ci africain), sur table concave ou cuvette. La tradition japonaise y voit des arcs accolés. S'agirait-il d'arcs musicaux que leur conversion en une cithare ne se heurterait à aucune impossibilité théorique : par son bâton l'arc peut toujours être assimilé à une cithare. Mais il est plus plausible que l'arc, *musical ou non*, par sa simplicité de conception, par sa courbure et la visible tension de la corde, ou par les mythes qui s'y attachent, s'est proposé en symbole.

La multiplication des cordes s'est faite, moitié rompant moitié respectant la courbe et l'unité de l'arc; si paradoxal que cela paraisse, elle a même semblé un temps conciliable avec le maintien de la corde unique. Le passage des instruments à une corde aux instruments à plusieurs cordes a pu en effet se réaliser de deux manières : des arcs ont été juxtaposés avec leurs cordes respectives, un seul résonateur, calebasse ou caisse en bois, assurant l'unité de l'instrument, — le *pluriarc* de l'Ouest africain en offre le meilleur exemple; la corde s'est fragmentée en plusieurs, mais qui sont autant de lacets de la même — à ce simulacre se sont prêtés à la fois des arcs musicaux, quelques harpes, des cithares, et particulièrement des cithares sur table concave ou plane. Juxtaposition de plusieurs cordes ou survivance de la corde unique, mais aussi concavité ou convexité de la table ont pu provenir de l'arc, au moins imaginativement. L'une des cithares japonaises porte des encoches et des bouts de corde grossière dont la seule fin est de perpétuer le souvenir de l'arc. Entre l'arc ordinaire à verge de bois cylindrique et la cithare à table oblongue la filiation nous est suggérée par divers instruments de la Mélanésie et de la Polynésie, qui restent bien des arcs, mais dont le bois aplati, en forme à peu près de palette, préfigure la table longue de la cithare; sur certains est sauvegardée l'unité de la corde, qui revient deux fois et assume le rôle de deux cordes. En nous gardant de tout rapprochement forcé, nous verrions sur bon nombre encore d'instruments resurgir

l'arc : ou sa courbe, ou sa corde unique, ou quelque autre de ses attributs. Nous relèverions en outre ce qui a subsisté de son jeu lui-même, où, selon que l'on *touche* la corde en des points différents, la longueur acoustique change. Les possibilités qu'offre une seule corde d'arc ont contribué à son maintien jusque sur d'autres instruments. Il en est résulté autant la variation constante, systématique, de sa tension, que l'idée de lui faire décrire des lacets. Ce n'est pas simple hasard si, entre Polynésie, Inde, Indochine et Chine, les glissandi ou les degrés mobiles sont d'usage courant sur nombre de cithares tant évoluées que primitives (*khin*, *viná*, monocorde, etc.); non plus si, de l'Inde à l'Ouest de l'Afrique, et en correspondance avec le repliement de la corde sur elle-même, ou avec une disposition similaire des lanières d'écorce sur la cithare-en-radeau, l'émission simultanée, et non plus successive, de plusieurs sons se produit parfois. Cette tentative d'harmonie instrumentale n'est pas la conséquence la moins négligeable de la division de la corde. Division dont on n'aurait sans doute pas acquis une expérience aussi profonde sans un attachement superstitieux à la corde unique de l'arc.

Une comparaison paraît ici légitime : l'on a éprouvé moins de gêne à composer de plusieurs tuyaux une flûte de Pan; de cet instrument rapidement formé, et dont rien n'a contrarié la progression, la musique a-t-elle bénéficié autant que de la flûte à tuyau unique? La perce de plusieurs trous sur un même tuyau n'a pas dû soulever moins de problèmes que la division de la corde, qui lui fait pendant. Mais là aussi des raisons ont joué qui ne sont pas d'acoustique musicale : elles ont peut-être autant déterminé le nombre ou la position des trous sur les instruments à vent que la forme ou la somme des éléments qui entrent dans les instruments à cordes.

Si nous recherchions quelle sorte d'instrument, quel mode de production sonore a le plus favorisé un style particulier, le premier exemple qui s'offrirait à l'esprit est celui des instruments à cordes frottées. L'archet paraît avoir été inventé en plusieurs lieux, pour être appliqué à divers types d'instruments : luths, cithares, et sans doute auparavant, arcs musicaux. L'effet n'en est pas moins identique : son tenu indéfiniment, trait peu ou point coupé par des respirations; les notes seront

détachées bien après. De l'emploi de l'archet résulte presque naturellement la pratique de la double-corde; mais, si étrange que cela paraisse, l'on frotte simultanément deux cordes à des fins aussi bien d'homophonie (Extrême-Orient) que de polyphonie (Proche-Orient); tout au plus l'archet est-il disposé différemment. Le jeu du violon présente partout les mêmes caractéristiques, or le voici, et sans que le procédé change, qui obéit à deux conceptions musicales que l'on oppose en général. Pour les instruments à cordes, soit pincées, soit frappées, à première vue la structure d'aucun ne se modifie avec le style de la musique. Ainsi le même luth, qui vint de cet Orient où triomphait l'art de la monodie instrumentale, contribua pour beaucoup en Europe à fortifier la notion d'harmonie. A en juger toutefois d'après l'évolution entière de la famille des luths, et pareillement des cithares, des traits de facture expliquent le rôle privilégié que ces instruments ont joué dans des musiques savantes — quel que soit le principe de chacune. Pour les cithares l'aplatissement et l'allongement de la caisse, l'aplanissement de la table et l'affranchissement final de celle-ci; faits corroborés par une évolution assez similaire, quoique interrompue, dans la famille des luths, où le manche rigoureusement plan est venu à s'élargir et à s'allonger démesurément. Même avorté, cet essai de conversion du luth en cithare est bien un signe que ce dernier type d'instrument progressait dans le sens où la musique savante se dirigeait. Qu'a-t-on voulu en agrandissant la table ou le manche et en les aplanissant, sinon allonger les cordes, ou les multiplier, ou en faciliter l'intonation la plus juste et la plus subtile, cela grâce à un jalonnement de la table ou du manche, qui tient lieu en quelque sorte de clavier. Toutes choses ayant dû convenir à des esthétiques différentes, et même opposées, comme en témoignent les musiques d'Extrême-Orient, de l'Inde, du Proche-Orient et, vers la fin du Moyen âge, de l'Occident.

Notre embarras croît à mesure que nous approchons des formes les plus évoluées, les plus perfectionnées, de cithare : nous sommes dans l'incapacité de dire pourquoi la monodie ne s'est jamais dessinée plus librement ni plus subtilement que sur le *kebin* ou sur la *vinâ*, et pourquoi, au contraire, l'on n'a jamais été porté autant à raffiner sur l'harmonie qu'en composant pour le clavecin ou le piano.

Une pareille antinomie est-elle explicable par des raisons de facture ? L'introduction du clavier, qui pourrait en être une des causes, a eu des effets moins positifs que négatifs. Le plus clair, à l'origine, est ce que le clavier a supprimé, et non pas ce qu'il a suscité; s'interposant entre les doigts et les cordes, il a enlevé toute possibilité de toucher celles-ci et d'en modeler en quelque sorte le son. Dans l'ordre de l'intensité comme de la hauteur, il a aboli des nuances, des variations, sans en provoquer de nouvelles. A voir les plus anciennes pièces que nous possédions pour un instrument à clavier, orgue ou clavecin, combien leur teneur en harmonie paraît faible; peu à peu seulement furent réalisés les accords et les agrégats en puissance dans le clavier. On a parlé « des révélations et des bonnes fortunes du clavier »; des surprises de cet ordre ne font quand même pas de l'harmonie le privilège d'un instrument. L'absence de clavier, outre les libertés qu'elle permettait, n'a jamais empêché de plaquer des accords. Là où le besoin d'harmonie ou de polyphonie a été impérieux, l'on a surmonté bien des difficultés pour y répondre. Nous ne saurions même affirmer qu'une certaine disposition des cordes a été jugée nécessaire pour en faire sonner plusieurs ensemble : à peu près la même se retrouve sur des cithares ou des luths que l'on joue monodiquement ou harmoniquement. Encore une fois, le nombre de sons productibles, leur tessiture ou leur intensité ont été partout en s'accroissant, donc au profit de la monodie comme de l'harmonie. Mais, finalement, plutôt de l'harmonie, celle-ci ayant besoin de sons graves ou renforcés d'unissons, d'octaves, voire de sons sympathiques, ainsi que le montrent, dans les faits, l'établissement de la basse continue et, dans la théorie, les idées de Rameau. En d'autres termes, dans la mesure où le sort de l'harmonie a pu dépendre de l'emploi ou de l'évolution de certains instruments, ces derniers avaient l'avantage non pas tant de produire aisément des accords mais de présenter un registre étendu, surtout vers le grave, et des redoublements de notes tout préparés. C'est précisément ce renforcement de la note par un « chœur » d'unissons et d'octaves qui a déterminé en partie la facture de nos instruments à clavier. Leurs devanciers immédiats, psaltériens, tympanons, et autres cithares sur table, en offraient déjà la

possibilité; d'un dispositif apparu sur des instruments exclusivement monodiques l'harmonie a tiré le meilleur parti. Nous en dirions autant des familles d'instruments (violes, hautbois, etc.) qui s'établissaient à peu près à la même époque et élargissaient le registre de chacun des timbres : cette extension générale, mais plus vers le grave que vers l'aigu, avait pour objet peut-être moins l'étendue des sons que leur redoublement. Là encore se réunissaient les conditions les plus favorables pour asseoir l'harmonie.

Les historiens ont d'ailleurs eu tort de fixer une trop nette frontière entre « homophonie » et « polyphonie », division ne tenant pas plus compte du développement réel des choses que du caractère ambigu de certaines. Pour nous borner aux unissons et aux octaves, si un instrument les multiplie, peut-être de tels sons ne se conçoivent-ils plus comme identiques; leur émission participera déjà de l'harmonie. Il ne paraît pas qu'il ait fallu un développement de la polyphonie, ni même la pratiquer résolument, pour avoir conscience d'un phénomène ressemblant fort à notre harmonie. Contrairement à l'idée que l'on s'en est faite d'après l'unique exemple de notre musique savante du xvi^e siècle, l'harmonie semble bien avoir été une invention indépendante, et d'une autre nature que celle de la polyphonie. Elle est en germe là où le joueur d'instrument, par une amplification appropriée, suscite un déploiement d'harmoniques et de sons partiels, prolonge la durée de résonance ou, par un accordage spécial, se ménage des sons doubles ou encore dispose les degrés selon un ordre discontinu, mettant ainsi à portée de la main des intervalles de tierce, de quinte ou des accords entiers. Un fait est certain : nous connaissons en Afrique des peuples qui ne semblent user d'aucune polyphonie, même vocale, et qui cependant arpègent ou plaquent des accords sur des cithares, harpes ou lyres, et accompagnent leurs chants de la même façon. Au contraire de ce que la théorie prétend, de tels accords n'ont pu provenir de rencontres accidentelles de parties polyphoniques, toute conjonction de ce genre étant exclue — faute de polyphonie. Et même celle-ci se retrouverait-elle chez d'autres peuples, que le jeu harmonique de leurs instruments ne présenterait avec elle aucune parenté. Ça et là des formes spontanées d'harmoni-

nie instrumentale se découvrent, qui ne procèdent, historiquement ou techniquement, d'aucune expérience de la polyphonie. Il suffit de se reporter à la manière de jouer de petits instruments primitifs, cithares-en-radeau de l'Afrique occidentale ou de l'Inde, dont les cordes sont racclées d'un seul coup de plectre, quand on ne les fait pas toutes résonner en frappant le revers de la table. Tout au plus mettrions-nous en cause la forme de ces instruments et certains agencements auxquels elle se prête mieux qu'une autre. Table réduite à elle-même, multiplication des cordes sur cette table, de pareils traits de facture incitent peut-être à l'émission d'accords; ils ne manqueront pas de se présenter à nouveau dans l'histoire ultérieure de la cithare et de coïncider assez exactement avec un développement du sentiment harmonique.

Qu'une famille d'instruments ait réuni le plus de possibilités, c'est bien celle de la cithare. En Chine, le *kin* n'a pas seulement porté la monodie instrumentale à un degré extrême de raffinement, il s'est essayé à des harmonies, alors que celles-ci sont demeurées inconnues, semble-t-il, du violon, malgré l'emploi obligé de la double-corde. Sur la lyre, dans l'ancien Orient comme dans l'actuel Soudan oriental, le raclement harmonique des cordes a subsisté; nous nous l'expliquons mieux si nous nous rappelons qu'issue de la harpe, la lyre s'en était différenciée en s'acheminant vers la cithare. En Occident, c'est dans la mesure où le luth s'est rapproché de la cithare que la fonction harmonique lui a été confiée.

INSTRUMENTS A VENT

Si nous nous sommes autant attardé sur les instruments à cordes, et sur certains en particulier, ce n'est pas que, musicalement, leur apport ait été supérieur à celui des autres instruments. Parmi les hautes civilisations, au moins une, celle de l'Indonésie, a prouvé que l'on pouvait n'utiliser aucun instrument à cordes, ni à vent, et élaborer la plus belle matière d'orchestre que l'on ait jamais produite. Des jeux de gongs, des claviers de plaques de bronze, dont on a étudié le timbre, la résonance, finement mesuré la hauteur sonore, suffisent

pleinement. Lorsqu'un tambour s'y joint, son rôle est épisodique; rarement s'ajoute un violon, ou une flûte, ou un hautbois, tous trois d'origine étrangère et d'introduction récente. Les instruments de cet orchestre javanais ou balinaï s'étagent sur plusieurs octaves, les uns émettant le même thème mélodique, d'autres le ponctuant, d'autres encore le paraphrasant, enfin quelques-uns pouvant soit introduire un contre-motif soit donner des indications rythmiques aux musiciens comme aux danseurs, soit enfin porter l'effroi ou exciter le rire. Combinaison d'homophonie, d'hétérophonie et de signaux sonores, la musique du *gamelan* a un pouvoir d'enchantement, auquel la nôtre n'atteint que par des superpositions d'instruments et des complications harmoniques qu'il faut sans cesse renouveler, tant leur effet est de courte durée.

En Afrique noire il existe des sociétés non moins musicales, où les instruments à cordes abondent, mais ceux-ci n'apportent souvent rien de plus qu'un agrément profane; d'où leur usage restreint. Leur répertoire est généralement de qualité moindre, au regard des chants et des percussions que le rituel exige. Nous ne saurions exposer ici toutes les raisons, liturgiques, de pure technique musicale, ou simplement sociologiques, pour lesquelles nombre d'instruments, tels que harpes, luths ou cithares, tiennent un rôle secondaire en Afrique. Que certains soient liés à la personne toujours inquiétante du magicien, ou plutôt méprisable du griot; qu'ils soient propriété individuelle, et non confiés par la collectivité à la garde d'individus, déjà pour cela ils doivent être jugés impropres au service religieux. En Afrique, de tous les continents le plus conservateur, ces instruments sont le reliquat d'un passé qui n'est point africain. Qu'on les ait gardés n'a rien à voir avec la religion; pas plus que certains autres objets, ils n'ont été « religieusement » conservés. C'est à titre d'instruments étrangers, anormaux, que la plupart ont subsisté. Leur extraordinaire circulation à travers le monde et la profusion de leurs formes tiennent peut-être à des raisons aussi troubles.

Nous pouvons nous demander si, dans l'histoire de notre musique savante, telle que l'ont faite des musicologues trop convaincus de la supériorité des instruments

à cordes, le répertoire de ceux-ci n'occupe pas une place usurpée. Il semble que l'on n'ait pas examiné d'aussi près les œuvres composées, presque de tout temps, pour des groupes d'instruments à vent. Certes l'on a reconnu l'importance de la musique d'orgue, mais en privant celui-ci de sa nature d'instrument à vent. Les organistes n'auraient-ils jamais prêté attention ni rien emprunté à des musiques très proches de la leur par l'éclat ou le mordant des timbres, outre d'autres traits communs d'expression ou de technique ?

Les instruments à vent ont joué dans l'histoire universelle de la musique un rôle que nos propres conceptions musicales nous empêchent peut-être de discerner. Une image nous gêne d'abord, celle de notre orchestre essentiellement à cordes et à cordes frottées, cas sans doute unique au monde. Bien que, depuis deux siècles, nombre d'instruments à vent s'y soient introduits, un déséquilibre est demeuré; il est particulièrement sensible lorsque des œuvres de musique ancienne, et même classique, sont exécutées par cinquante instruments à archet contre lesquels luttent dérisoirement les quelques instruments à vent prévus à l'époque, qui se justifiaient par une répartition toute différente de l'orchestre. Ces instruments, et quelques autres, étaient employés surtout dans de petites formations de musique de chambre, où, quoi qu'on ait dit, le souci de la couleur était vif. C'est souvent par le détour de l'opéra, ou à des fins pittoresques ou psychologiques, étrangères à la musique « pure », qu'ils pénétrèrent dans l'orchestre symphonique et y prirent place définitivement. Dans la musique romantique ou moderne leur importance croît dès que l'on se propose d'évoquer certains aspects de la nature, ou les esprits qui la hantent, ou les dieux et les cérémonies afférant à leur culte :

...des fanfares étranges

Passent, comme un soupir étouffé de Weber.

Ici, nous ne sommes pas loin du monde primitif, avec ses rites et ses mythes. Toutefois, malgré ces enrichissements de la palette orchestrale, l'ensemble de nos instruments à vent ne représente qu'un échantillonnage. Nous ignorons la diversité des timbres, l'étendue des sons que

les familles de ces instruments produisaient autrefois ou n'ont cessé de produire ailleurs.

Rares sont les civilisations archaïques qui ne possèdent point d'instrument à vent, et de trompe en particulier. Certaines même semblent n'avoir jamais imaginé d'autre instrument. Aucun tambour, mais au moins une trompe. Nous ne saurions dire si celle-ci devança ou suivit l'invention des flûtes et sifflets. A s'en tenir aux instruments ou aux débris d'instruments découverts en Europe et appartenant à l'âge de la pierre, l'antériorité de la flûte paraît certaine; du moins n'a-t-on encore exhumé aucun objet dont la forme puisse être rapprochée de celle d'une trompe. La préhistoire musicale présente à peu près la succession suivante : sifflets et sonnailles — arc musical — tambour. Alors que l'ethnologie, se référant aux seules populations qu'elle considère comme primitives, et en particulier aux tribus de l'Australie, place en premier la trompe, antérieurement même à la flûte. C'est ce que prouvent aussi les peintures rupestres de l'Afrique, mais dont l'âge pourrait être assez récent. L'acoustique ne nous apprend rien : selon elle, il a été aussi facile d'emboucher un tuyau de trompe que de souffler sur le bord supérieur, à peine taillé en biseau, d'un tuyau de flûte. L'acousticien Bouasse ira jusqu'à soutenir qu'il n'existe pas, à proprement parler, d'histoire des instruments à vent; aucune de leurs formes n'a évolué, pour l'essentiel; toutes sont nées telles que nous les trouvons maintenant, à des perfectionnements mécaniques près. Aucune n'ayant d'histoire et ne s'inscrivant dans l'histoire, peut-être serait-il vain de chercher à établir entre elles un ordre chronologique. En fait, l'acoustique, même celle qui se dit appliquée, ne tient compte ni des matières employées (dont l'action est nulle sur le timbre des instruments à vent) ni de la forme extérieure donnée à un tuyau qui, droit ou recourbé, demeure acoustiquement pareil : toutes choses au contraire ayant leur valeur en histoire, en ethnologie, en technologie. L'acoustique reste également indifférente aux moyens, aux artifices, dont l'exécutant use pour tirer un son d'un instrument. Sans doute avons-nous lieu de douter que la facilité ou la difficulté relative d'un procédé serve de critère. La voie la plus simple a été rarement trouvée d'abord, et l'on s'est complu souvent à multiplier les détours. Nombre

d'instruments à vent furent joués obliquement ou transversalement, ou dressés vers le ciel, ou insufflés par le nez, ou encore introduits profondément dans la bouche, quand leur tube droit et démesuré n'exigeait pas qu'il fût appuyé contre une caisse, une barre ou l'épaule d'un compagnon. Mais nos propres façons de tenir les instruments ne sont-elles pas aussi arbitraires; ne varient-elles pas, serait-ce de peu, d'une nation ou d'une classe à l'autre; lesquelles pourrions-nous estimer entièrement rationnelles?

L'ensemble de faits que l'ethnographie nous propose en faveur de la priorité de la trompe à l'avantage de ne pas séparer celle-ci de procédés sonores qui lui sont étroitement apparentés. En Afrique noire d'abord, une extraordinaire abondance d'instruments tenant du porte-voix et ayant pour seul but de déformer le timbre de la voix humaine; l'inventaire qui en a été dressé est sans doute loin d'être complet. Ils constituent des masques de la voix et, à ce titre, peuvent être rapprochés des masques eux-mêmes, dont ils reproduisent souvent l'aspect. Leur tube a la forme d'une trompe et présente sur une ouverture presque secrète une membrane de mirliton; celui-ci se retrouve sur d'autres instruments africains, mais exclusivement trompes et résonateurs; aucune trace de flûte à mirliton. La même liaison trompe-mirliton s'observe dans l'Inde; or nous commençons à découvrir à l'intérieur de l'Inde, ou autour d'elle, l'existence d'éléments primitifs, communs à l'Afrique et à l'Océanie. Ailleurs, en Extrême-Orient comme en Occident, le mirliton est adjoint uniquement à la flûte, ou à un petit tuyau qui lui ressemble; encore la flûte dite « eunuque » ou « à l'oignon » d'Europe reste-t-elle, par son pavillon de trompette ou de hautbois, plus proche de l'instrument équivalent de l'Inde (*nyastaranga*) que de la flûte-mirliton de la Chine. L'adjonction du mirliton à des instruments de musique savante et profane indique bien la fin d'une évolution; rien ne subsiste plus de son ancienne fonction religieuse ou magique, amenuisée, comme il est de règle, en des pratiques carnavalesques ou des jeux enfants. Alors qu'en Afrique la trompe-mirliton demeure liée à des rituels d'initiation ou à des manifestations de sociétés secrètes. A mesure que notre connaissance des institutions africaines s'accroît, le rôle attribué d'abord

uniquement au rhombe, par analogie à celui que joue cet instrument ronflant dans les cérémonies australiennes, semble devoir être partagé entre plusieurs instruments : trompe et trompe-mirliton, poterie qui en fait office, tambour-à-friction, de tous les tambours celui dont le son rappelle le plus la trompe. Ils ont au moins en commun un ensemble de sonorités rauques, cavernueuses, de mugissements, auquel il paraît bien que l'homme ait recouru dès l'origine. Si nous passons à l'Australie, nous y retrouvons la trompe, sous sa forme la plus primitive, et employée tour à tour comme porte-voix et comme trompe. À défaut d'un mirliton, elle a parfois son extrémité enfoncée dans un résonateur, combinaison qui est fréquente en Mélanésie. Il est permis d'y voir l'un des premiers emplois du résonateur. Et, là encore, nous pouvons assister à un transfert tardif du procédé, au bénéfice de la flûte, que des Indiens d'Amérique plongent dans un vase pour en assombrir le timbre.

La trompe elle-même est demeurée, avec sa suite de dérivés (cor, trompette, etc.), ses formes monumentales, ses attributions liturgiques, royales et militaires. Autant par son aspect que par le caractère de ses sonorités, elle a gardé avec un monde ancien et même primitif des rapports qui, contrairement à ce qui s'est produit pour d'autres types d'instruments, ont joué en sa faveur. La flûte et le hautbois lui ont emprunté çà et là son pavillon qui, physiquement, ne leur sert de rien. Inversement, au Siam ou en Birmanie, l'anche libre, utilisée ailleurs dans les seules orgues-à-bouche, a été appliquée sur la paroi percée d'une corne d'animal : cette fausse trompe est à la fois l'opposé de la trompe-mirliton et sa réplique; elle n'atteste pas moins que le cornet, ou corne à trous, un désir de faire bénéficier la trompe ancestrale des progrès acquis sur d'autres instruments. Cette association bizarre, restreinte à cette partie de l'Asie, de corne (d'après des textes chinois du VIII^e siècle : de défense d'éléphant) et d'anche peut être considérée comme un dernier avatar de la trompe. Forme traversière de l'instrument (le seul cas pour l'orgue-à-bouche), jeu par groupes d'instruments semblables, mais de dimensions différentes : ces deux traits évoquent les orchestres de trompes, répandus en Afrique orientale et occidentale. Ici se rejoignent deux civilisations qui pratiquent la polyphonie.

Il ne paraît pas douteux que la polyphonie instrumentale a, sinon pris origine, du moins connu ses premiers développements avec les instruments à vent. Il n'est d'abord aucun de leurs types qui ne soit joué en série. Qu'il s'agisse de trompes, de flûtes, de flûtes de Pan même, ou d'instruments à anches, il arrive assez fréquemment que ceux-ci soient insufflés par un groupe de musiciens-danseurs, qui émettent chacun un son unique, différent selon la taille de l'instrument; les rythmes peuvent varier individuellement, il résulte de leurs nombreuses combinaisons ou une monodie ou une polyphonie. Comme autant de rouages animés de mouvements particuliers, les instruments se succèdent ou se chevauchent. Le passage de la monodie à la polyphonie se fait en toute innocence, alors qu'imbus de nos préjugés de théoriciens nous nous imaginerions rencontrer là un de ces problèmes difficiles — que la nature ne se pose jamais. Parmi toutes les combinaisons possibles, certaines conduisent nécessairement à des simultanités. Ici la cause de la polyphonie est rythmique. Une autre sera religieuse, une autre encore sexuelle. Flûtes et trompes, souvent réunies, symbolisent deux catégories opposées d'esprits, bénéfiques et maléfiqes, ou la vie et la mort; elles ne manquent pas de s'affronter en un combat, dont plusieurs phases sont indiquées par la superposition des thèmes respectifs. De même, au cours de rituels printaniers ou en d'autres circonstances, instruments de garçons et instruments de filles joutent entre eux; après avoir longuement alterné, il est toujours un moment où ils viennent à s'accoupler; selon la société et l'idée qu'elle se fait de l'opposition des deux sexes, et presque selon le niveau de civilisation, cette rencontre se traduit par une polyphonie agressive ou se résout en une apaisante homophonie. Là encore, comme c'était le cas pour les trompes et flûtes à son unique, nous voyons qu'à un état inférieur de culture la polyphonie a plus d'occasions de s'improviser. Sans doute les emblèmes des sexes rivaux ne sont pas toujours des instruments à vent; ceux-ci cependant, et d'une façon inexplicable surtout les instruments à anches, et les plus polyphoniques d'entre eux, se trouvent associés généralement à des rites ou à des notions de fécondité. Nous pourrions même remarquer que, de tous, les instruments à anches sont

les plus représentatifs d'une dualité sexuelle. Fécondité, mariage, bi-sexualité, ces thèmes circulent, dans le monde méditerranéen comme en Extrême-Orient, aussi bien dans les légendes qu'à travers les rites qui concernent la création et l'usage des instruments à anches et de leur polyphonie. Il paraît au moins étrange que deux civilisations, aussi éloignées que la Chine ancienne et la Rome antique, aient attribué l'invention de l'orgue-à-bouche et du hautbois double à deux femmes ou divinités féminines, dont l'une créa également le mariage, dont l'autre possède des attributs masculins et est honorée au cours de cérémonies printanières où les joueurs de *tibiae* obéissent à des rites de travestissement; enfin, que les deux instruments soient liés à des provocations sexuelles, allant, à Rome et dans le monde avoisinant, jusqu'au dévêtissement des musiciennes et jusqu'à des figurations ithyphalliques. L'une des plus anciennes représentations connues d'instrument polyphonique est une statuette de l'âge du bronze, exhumée en Sardaigne, et où est figurée — à quel usage? — une sorte de Priape jouant de la clarinette triple, instrument encore employé aujourd'hui en Sardaigne même. Nous voilà fort loin des origines chrétiennes, et d'église, que les musicologues ont longtemps prêtées à la polyphonie, et nous nous expliquons mieux que le christianisme ait particulièrement réprouvé le hautbois double, instrument non seulement des sacrifices païens, mais des prostituées.

Pour conclure, et rentrer dans le domaine de la facture des instruments, nous ne pouvons qu'être frappés par l'extraordinaire diversité de formes et de procédés qui ont été imaginés sur tous les continents, et à un stade souvent primitif, afin de permettre au joueur de flûte ou de chalumeau de produire simultanément deux ou trois sons, et parfois plus. Il n'est pas jusqu'à la flûte de Pan elle-même, instrument monodique par excellence, dont une disposition spéciale des tuyaux ou un mode singulier d'insufflation ou encore l'adaptation à un réservoir d'air, ne prouvent qu'elle a participé à la polyphonie instrumentale ou, simplement, suggéré, suscité celle-ci.

BIBLIOGRAPHIE

BALFOUR, Henry, *Ritual and secular Uses of vibrating Membranes as voice-disguisers*, « Journal of the Royal Anthropological Institute », 1948.

IZIKOWITZ, K. G., *Musical and other Sound Instruments of the South American Indians*, Erlander, Göteborg, 1935.

KIRBY, Percival R., *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Oxford University Press, 1934.

KUNST, Jakob, *Music in Java*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1949.

ORTIZ Y FERNANDEZ, Fernando, *Los instrumentos de la musica afrocubana*, Cardenas, La Havane, 1952-55.

SACHS, Curt, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, Reimer, 1929.

— *The History of Musical Instruments*, Norton, New York, 1940.

SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique*, Paris, 1936.

— *Les Instruments de musique*, dans : *La Musique des origines à nos jours*, Paris, 1946.

— *Les Kusi : une société noire et ses instruments de musique*, Paris, 1951.

SEEWALD, Otto, *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, Schroll, Vienne, 1934.

LA VIE ANTÉRIEURE

PASSÉ le document le plus ancien qu'elle exploite, l'histoire affronte soudain un mur de silence. Là commence le ténébreux domaine de l'inconnaissable, l'ère des siècles sans voix, dont on s'accorde à penser que rien ne nous est parvenu. Passé « antéhistorique », disait Fétis, et, de ce fait, impénétrable, à tout le moins tant que des fouilles heureuses n'aurent pas mis au jour quelque document nouveau, antérieur aux plus vénérables.

Par malheur, celui-là même ne paraîtra jamais antique que par la seule référence à l'instant de l'ère historique où nous en aurions connaissance. Reculerait-il d'une courte foulée un seuil auparavant infranchissable, il n'entamera guère l'obscurité immense qui le précède. Parmi les premiers à considérer attentivement des chants indiens d'Amérique, Stumpf ne disait-il pas déjà qu'on les jugerait bien à tort primitifs : leur étude fait voir qu'ils supposent une gestation millénaire et se placent, dans le temps, infiniment plus loin d'un état originel de la musique que de notre art musical présent.

C'est que, selon la stricte règle du métier, le témoignage espéré ne sera valable qu'à condition d'être un écrit et, de préférence à tout autre, une « notation ». Mais nous le savons de reste : l'écriture du son est une conquête tardive. Des peuples de haute culture parmi lesquels ont fleuri, comme nous aimons à dire, les lettres et les arts, s'en sont passé, tels les Arabes. Et chez ceux qui en ont fait usage, elle ne procède, le plus souvent, que par allusions et raccourcis, se fiant au souvenir et à l'expérience. Si Jean-Jacques Rousseau déplore que les Occidentaux modernes ne sachent plus percevoir la musique qu'à travers les « figures » qui l'expriment, et n'y voient plus que noires, blanches et croches, tout ne peut point se lire, cependant, sur leurs portées. Ne voit-on pas toujours nos interprètes s'acharner à surprendre, auprès des derniers disciples d'un maître défunt, les secrètes pensées cachées

au cœur des textes les plus explicites ? A quelque trois siècles derrière nous, la graphie se fait déjà si elliptique que la lecture, sans le secours des commentaires, se heurterait à une liberté dont elle ne saurait trop que faire ; plus loin, c'est le règne des conjectures et des querelles, enfin le néant. Telles sont les étroites limites entre lesquelles le document confine la connaissance, dans l'espace et le temps.

Pourtant, la voix des âges présumés muets ne s'est pas tue, et, sans doute, par quelque fenêtre ouverte, les érudits penchés sur leurs parchemins auraient-ils parfois pu l'entendre. Mais l'heure n'avait pas encore sonné de dresser l'oreille. Bien tard seulement est apparue à quelques rares esprits cette vérité que, pareil à quelque objet de fouille, un chant indien — à le supposer intact — pourrait lui-même faire office de document, qu'il atteste un fait dont il y a peut-être lieu de se soucier et que, à elle seule, sa réalité matérielle lui confère une valeur « historique ». Notion nouvelle, d'où naîtra promptement une science nouvelle aussi.

Pour commencer, la controverse qu'elle suscite ne porte que sur la définition du document et ne déborde pas le cadre de la méthode : simple séparation de corps, que le divorce ne suivra que plus tard. On était au dernier quart du siècle passé, alors que plusieurs articles de foi indiscutables (combien discutés, par la suite !) dominaient la pensée européenne. Il ne faisait de doute pour personne que la perfection — celle de l'art autant que toute autre — est l'aboutissement des incessants progrès accomplis par l'humanité, grâce au génie particulier des « Blancs » et que, par voie de conséquence, seuls ces Blancs possèdent une musique parfaite, mesure de toute chose musicale. Il s'ensuivait, pour les uns, que seule les concernait celle-là, avec ses antécédents immédiats. Récusant une information à la fois indigente et, à leurs yeux, irrecevable, il ne leur resterait qu'à se cantonner résolument dans le périmètre du lisible. Pour les autres, si, à leurs yeux aussi, le dogme de la prééminence européenne demeurerait intangible (au point que leur chef de file Stumpf, déjà nommé, ne rapportait lui-même les effets esthétiques de telles mélodies exotiques qu'à l'absolu de nos chefs-d'œuvre classiques) en revanche il leur importait de connaître par quels cheminements et à partir de quel foyer initial

hypothétique notre art avait pu s'élever, pour y briller à jamais, jusqu'au faite spirituel du monde.

L'unique moyen de l'apprendre leur parut être d'explorer des traditions orales vivantes, matière de leurs méditations futures, et leur premier devoir de rassembler la documentation insolite qui leur faisait encore largement défaut (à quoi les progrès — ceux-là bien réels — des mécaniques promettaient de les aider de mieux en mieux). Et comme, pensaient-ils, la source qu'ils s'appêtaient à rechercher ne pouvait se trouver que fort loin et qu'ils se préparaient à un très grand voyage, ils confièrent allégrement leur continent à leurs confrères orthodoxes, qui devaient seuls s'en soucier depuis lors.

Toutefois, entre les domaines des uns et des autres, un troisième allait longtemps rester en friche : celui d'une Europe archaïque, qu'ils niaient tous. Objet mineur, abandonné au zèle subalterne des « folkloristes ».

De toute façon, une aventure considérable débutait. Non qu'on n'eût encore jamais tourné le regard vers des horizons lointains : mainte Histoire de la musique avait déjà consacré quelque chapitre à des époques défuntes, au Proche ou à l'Extrême-Orient. Mais c'était sous l'empire d'une manière de réflexe encyclopédique et loin de toute idée de rapprochement. Lorsque, au XVIII^e siècle, Burney compare sans sourciller la tonalité de la Chine à celle des villages de l'Ecosse et ne craint pas d'attribuer leur ressemblance non au hasard ni à des rapports malaisément imaginables, mais aux seules conditions d'un stade, en quelque sorte fatal, de croissance, il fait preuve d'une liberté d'esprit certainement exceptionnelle, non moins d'ailleurs que, à sa façon, au XIX^e siècle, le secrétaire de légation nommé de Ferrière le Vayer qui, tout en persiflant de son mieux un orchestre de Macao, croyait néanmoins discerner dans son « sabbat de sorciers » comme une parodie du plain-chant de nos églises. Maintenant la comparaison devenait loi suprême et raison d'être de la discipline nouveau-née. Elle l'est restée jusqu'à ce jour.

Depuis près de soixante-dix ans qu'elle s'exerce, selon des méthodes qui se cherchent sans désespérer et dont la rigueur varie à l'extrême, elle n'a pas cessé de s'achopper aux obstacles prévus : étendue démesurée du terrain à reconnaître, profondeur insondable des temps, mais aussi, et bien davantage, à l'imprévu de ses découvertes :

multiplicité prodigieuse des phénomènes, disparités troublantes, similitudes plus troublantes encore des techniques et des styles. Abstraction faite même de ces musiques de grand art, encore vivantes peu ou prou, qu'en quelques lieux privilégiés — Japon, Indes, Java et ailleurs — on a vu naître, à plus d'un égard semblables à la nôtre, gouvernées par des codes pointilleux et réclamant chacune ses propres historiens, comment comprendre, au-dessous de ces hautes sphères, les oppositions sans nombre que des voisinages immémoriaux censément excluaient ou, au rebours, ces concordances, innombrables aussi, que n'interdisaient ni montagnes ni océans ? Ainsi, de l'ombre qui les entourait surgissaient, tour à tour, à des distances considérables, des peuples qui n'usaient d'aucun instrument ou, dans une zone restreinte, des groupes humains chantant naturellement à plusieurs voix, à côté de voisins qui ignoraient tout de cet art. Parmi ceux qui le cultivaient, certains, que l'Europe contemporaine n'avait pu corrompre, défilaient cependant, à la façon des écoliers d'Occident, des chapelets de tierces, sinon même de ces accords que nous nommons parfaits ; d'autres, que nul ne soupçonnait d'avoir étudié les traités de notre haut Moyen âge, enchaînaient plus volontiers quartes et quintes ; d'autres, manifestement, prenaient goût à ce que nous jugeons « dissonant » : secondes dites majeures et mineures ; d'autres encore auxquels, selon toute vraisemblance, les manuscrits du XIII^e siècle n'étaient guère familiers, n'éprouvaient aucun embarras à bâtir un canon aussi achevé que tel modèle célèbre d'Angleterre.

Portées sur la carte, les aires de diffusion des engins sonores dessinaient, pareillement, tantôt des superficies continues, tantôt des taches dispersées aux quatre points cardinaux, les « positives » s'expliquant, à première vue, aussi mal que les « négatives » (ou décréées telles). Il en était — et il en est toujours — qui contournent des continents entiers ou n'en effleurent que les côtes, et quelques-unes qui en évitent soit le sud, soit le nord.

La répartition des mille manières d'user du gosier humain ne paraissait pas plus intelligible. Que l'on s'appliquât à tirer de sa voix (ce que les purs esthéticiens que nous sommes estimeraient naturel) tous les effets dont elle est capable, y compris ceux qui se dérobent le plus à notre terminologie débile, ou qu'on s'évertuât à la rendre

méconnaissable, la forçant jusqu'au cri, frôlant le sanglot ou s'aidant de quelque ustensile : autant de manières dont la carte signalait les localisations sans les expliquer. Tout ce qui nasille n'est pas arabe.

Au surplus, il devint vite évident que dans les sociétés « arriérées » où, sur la trace des ethnologues, chaque nouveau cylindre de phonographe entraînait plus avant les musicologues, la clef des pratiques pour nous incompréhensibles était à rechercher bien au-delà des caprices du goût, dans les profondeurs des croyances, où l'art n'est que fonction. D'où leur puissance et leur pérennité. Si la voix de l'homme s'y fait rauque, caverneuse, chevrotante ou criarde, c'est pour guérir, protéger, intimider. Quelques « bruiteurs » n'ont d'emploi que dans un rite. Forme ou décoration de beaucoup d'instruments représentent l'homme, ce monde-ci ou l'autre. Une symbolique instrumentale est déjà largement ébauchée. « Le tambour, dit Schaeffner, résonne en accord avec un système du monde ».

Mais plus l'exploration amoncelait de trouvailles disparates, plus elle menaçait de noyer le chercheur dans le néant des catalogues et plus s'imposait la nécessité des raccords et des systématisations. La thèse d'un berceau unique des cultures apparentait, en outre, entre elles, toutes les préfigurations de la plus haute que l'on se croyait fondé à placer au même niveau d'une évolution interrompue ou avortée. Elles se groupaient ainsi en « cercles », dont il devint urgent d'établir la hiérarchie.

Aussi vit-on proliférer, en dépit des terres ignorées (dont l'Europe, d'avance exclue des investigations), ces hypothèses communément appelées « de travail », toutes chargées de signes d'interrogation circonspects que, à peine écloses, elles se hâtent généralement d'abandonner, pour prendre rang de démonstrations. Quelque élément frappant d'un « cercle » — objet, coloration vocale typique, principe musical — apparaissant où l'on s'y attendait le moins, on le mit aussitôt sur le compte de contacts préhistoriques ou de fabuleuses migrations, les conclusions d'un raisonnement dirigé ou quelque appel à l'anthropologie suppléant, au besoin, le contrôle historique ou annulant la géographie. Terrain mouvant, car s'il est vrai que telle cithare de bambou a bien franchi de vastes mers entre la Malaisie et Madagascar, il est moins

sûr que les Berbères soient des Asiatiques qui s'ignorent, parce que leurs mélodies (ou quelques-unes d'entre elles) rappellent à leurs auditeurs (ou à quelques-uns d'entre eux) celles de la Chine. On a vu mieux. Préjugant de l'inconnu par le connu, on professa que le jodel (ou tyrolienne) ne se rencontre que dans les vallées alpines et les Salomon septentrionales. Mais, attendu qu'il s'agit de l'imitation chantée d'un instrument — flûte de Pan là, cor des Alpes ici —, force est d'admettre que les trompes, parties d'Asie, devaient atteindre les montagnes de l'Europe centrale avant que l'imitation (pourtant inusitée au point de départ) pût y avoir lieu, engendrant le jodel, apannage des peuples pasteurs, l'élevage ayant, lui aussi, son origine en Asie. Il a fallu la découverte des jodleurs pygmées, virtuoses de la forêt équatoriale, chasseurs et démunis de trompes, pour que ce monument d'érudition chancelât sur ses bases.

Par ailleurs, une classification par états de développement appelait impérieusement un étalon de primitivité, et l'on crut le trouver dans un syllogisme. L'« étroitesse de la conscience » du primitif aurait pour corollaire matériel l'étroitesse de son chant, dont l'amplitude n'excède pas l'étagement de peu de sons contigus. Parallèle qui, malheureusement, assimile, sans y prendre garde, une métaphore à une propriété concrète.

Tout cela n'est pas encore le passé, mais le devient, jour après jour. Les devanciers ont fait souche. Dépasant déjà la capacité d'absorption des meilleures têtes, l'afflux des documents a élargi notre champ visuel au-delà de toute attente. Trop longtemps relégués dans les annexes de l'Académie, les folkloristes sont rentrés en scène, quelques-uns apportant les fruits d'un travail remarquablement méthodique et jetant des ponts par-dessus le fossé étourdiment creusé naguère entre notre continent et le reste du globe.

Une à une, les failles des inductions anciennes tombaient désormais sous le sens. Il y a beau temps que nous ne croyons plus à un déroulement de l'histoire ayant pour terme nécessaire la *IX^e Symphonie*. Et l'énigmatique foyer d'où la musique aurait pris son vol recule toujours plus loin dans les nuages de la légende.

Au sortir de la période scientifique qui s'achève à cette heure, une première évidence, tout au moins, se dégage,

dont on ne saurait assez méditer la portée : c'est l'indéfectible fidélité de la mémoire dans les milieux sans écriture. Non qu'en un lieu quelconque subsiste une espèce humaine exactement primitive ou telle qu'elle nous reporte au commencement des âges, et c'est, à coup sûr, trop légèrement qu'on a parlé, dans le présent, de musiques néolithiques ou de l'âge du bronze. Mais dans les sociétés que l'écrit (et ce qui l'a suscité) a épargnées, tout comme dans celles dont seuls d'infimes secteurs lui ont échappé, se perpétuent obstinément, en Asie, à la Terre de Feu ou en Europe, des survivances plus anciennes que tous nos souvenirs. Elles se reconnaissent tant à leur identité foncière qu'à leur universalité : jusque dans les chœurs à quatre voix mixtes d'aujourd'hui persistent les étranges syllabes bénéfiques des bergers suisses, de même que persistaient, hier encore, celles des laboureurs berrichons, toutes semblables à celles de tant d'exotiques.

Nos enfants continuent de répéter des embryons mélodiques que nous ne leur avons pas appris, mais qu'Océaniens, Éskimos ou Noirs connaissent comme eux et que les explorateurs ont entendus jadis chez les « sauvages » qu'ils découvraient : il n'a pas été nécessaire qu'un missionnaire les leur apporte de Chine, dès avant le xvi^e siècle. Ils défient l'espace. On chante en quintes au Caucase et à Bali, en tierces en Afrique et en Nouvelle-Guinée, en secondes à Formose et en Dalmatie.

Affranchis des servitudes spatiales, les faits spirituels premiers le sont non moins des temporelles ou, plus précisément, de la chronologie absolue qui nous sert à définir la durée. Ils ne sont vieux, nouveaux ou périmés que par rapport les uns aux autres, non à quelque date de notre histoire. Même préservés jusqu'à nous dans leur pureté et leur vigueur, ils nous portent peut-être tout près des sources, tel ce sistre que des mains de bergers agitent encore, alors que, même attestée depuis quatorze mille ans, une flûte est peut-être récente auprès de lui. Rien, au surplus, n'interdit de penser que la musique ait pu naître plus d'une fois et en plus d'un lieu, en des temps plus ou moins éloignés du présent.

Une chose certaine, c'est que ses premiers mouvements, quels que soient l'heure et le point géographique de cette naissance, sont guidés par une sorte d'« ordre des choses », qu'il ne lui est pas donné de faire fléchir.

Et, petit à petit, cet ordre se dévoile, par-delà les spéculations et les philosophies.

A ne s'en tenir qu'aux documents, tout semble se passer comme si, le premier son à vibrations régulières (ou musical) trouvé, les voies vers une musique étaient tracées de toute éternité. L'avance sur ces voies est lente, à la fois entravée et soutenue par des lois physiques élémentaires.

Il se peut qu'à partir d'un premier son, la voix humaine ait tenté, en se « traînant » vers l'aigu ou le grave, d'en atteindre d'autres, par une « intonation au jugé » : nous en avons des spécimens, cueillis en plusieurs contrées de la terre. Peut-être même s'en est-on, par endroits, tenu là, ou bien se souvient-on simplement toujours de cette manière de faire. C'est celle de la première enfance de l'homme; d'où quelques-uns, raisonnant dans l'abstrait, ont conclu qu'il en était ainsi de la naissance de toute musique, et qu'à partir du tâtonnement initial, son évolution suivait une voie identique dans la durée de l'humanité et celle de l'individu.

Nous avons appris, depuis, que ce tâtonnement n'aurait aucun avenir. Avant qu'un lien de parenté puissant eut raccordé à un premier son ceux qu'il en fait dériver, aucune assise ferme n'était encore acquise. La plus robuste des parentés se nomme « consonnance », ce dont les physiciens croient connaître les raisons. Dès qu'elle agit, une route se présente, et, dès le premier pas sur cette route, une musique prend corps. Deux sons — à plus forte raison, trois — suffisent à la constituer, à condition d'être aussi étroitement solidaires que les étoiles d'une constellation. De leur jeu naîtra alors, en pays français :



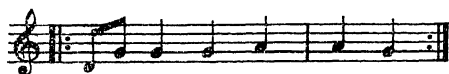
en Russie :



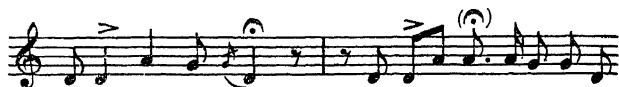
chez les Lapons :



à Hawaïi :



chez les Eskimos :



aux îles Salomon :



Un système a pris naissance, pauvre mais rigoureusement cohérent, et dont d'autres découleront, apparemment par bonds espacés. Chacun comportera un nombre déterminé de ressources et de carences propres, qui le caractériseront nettement, ou, si l'on veut, un répertoire de lieux communs spécifiques. C'est ce qui, d'une part, permet de les reconnaître et, de l'autre, les prive de tout caractère régional, à plus forte raison racial ou national. Semblable caractère ne deviendra sensible que du jour où une préférence collective pourra se porter sur tels ou tels des moyens d'expression qu'ils offrent. Le vocabulaire des plus archaïques est trop restreint pour qu'aucun choix ne s'exerce. Lorsqu'il interviendra, il provoquera des conséquences diverses : un cycle s'ouvrira qui, par suite d'événements fortuits ou que, du moins, il n'implique pas, mènera éventuellement, un jour, dans une société instruite, à un art musical savant, mais point de toute nécessité au nôtre.

Ce n'est pas cet avenir virtuel qui nous sollicite. Notre regard scrute un passé intemporel, dont les antiques

« systèmes », reconstruits pièce à pièce, composent, trait par trait, l'image. Patiemment assemblées et confrontées, leurs locutions et leurs formules immuables, toujours vivaces et sans cesse plus familières, se prennent à parler un langage intelligible. Elles nous enseignent le destin de la musique avant qu'elle ait émergé à la lumière de l'écrit, son histoire d'avant l'histoire et, en un mot, sa vie antérieure.

Constantin BRAILOÛ.

(Le lecteur pourra se reporter à la bibliographie qui fait suite au chapitre de Marius Schneider sur *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*).

LA MUSIQUE
DANS LES CIVILISATIONS
NON EUROPÉENNES

LE RÔLE DE LA MUSIQUE DANS LA MYTHOLOGIE ET LES RITES DES CIVILISATIONS NON EUROPÉENNES

IL n'est pas aisé de reconstruire aujourd'hui l'ensemble des idées que les hautes civilisations anciennes et les peuples primitifs actuels se sont formées au sujet de la nature de la musique. Ce qui nous a frappé au cours de nos recherches et qui en même temps nous a facilité le travail de reconstruction, c'est la grande uniformité de ces idées qui, malgré les nombreuses variantes géographiques et historiques, nous font leur supposer une origine commune. Mais nous ne savons pas si ces conceptions aussi homogènes ont eu leur point de départ dans une donnée élémentaire de la psychologie humaine ou si elles ont été formées par un ou plusieurs cycles de culture déterminés. Même le cours du développement de cette philosophie reste encore assez obscur, car, en l'état actuel de nos connaissances, il est presque impossible de séparer nettement les idées créées par les civilisations vraiment primitives de celles que les hautes cultures ajoutèrent peu à peu à ce système philosophique de base. Tout ce que nous pouvons assurer, c'est que l'idée du son-substance (qui forme le substratum de l'univers) existe déjà chez les peuples les plus primitifs, alors qu'une grande partie des symboles et des applications pratiques de l'idée du son-substance fut ajoutée par les civilisations mégalithiques dont la diffusion dans le monde a été extraordinairement intense. Des survivances considérables de ces cosmogonies se retrouvent aussi dans l'Europe ancienne, mais en matière musicale elles se sont beaucoup effacées.

Les documents archéologiques, littéraires et ethnologiques qui peuvent nous renseigner sur notre sujet, ne renferment que des fragments. Aucune *summa*

musicae ne nous est conservée. Nous ne possédons que des éléments isolés et éparpillés dans les contextes les plus différents et seules leurs affinités réciproques nous permettent de supposer qu'ils ont formé autrefois un système d'idées cohérent. Ce que nous chercherons donc à réaliser dans cette étude est simplement la reconstitution de l'agencement des éléments isolés, afin de retrouver le lien logique qui enchaînait primitivement ces idées et déterminait l'emploi de la musique dans les rites. On pourrait comparer ce travail à la reconstitution d'une peinture, dont il existerait encore un assez grand nombre de reproductions mal conservées, incomplètes et déchiquetées en mille lambeaux. Notre effort consisterait alors à examiner le dessin et les contours extérieurs de chaque morceau et à chercher à identifier chaque fois la partie qui s'adapte exactement au morceau donné. De ce groupement purement empirique des éléments résultent les idées que nous exposerons dans ce chapitre d'une façon systématique.

LES DIEUX SONT DES CHANTS

LE SON CRÉATEUR DU MONDE

Des renseignements considérables sur la nature de la musique et son rôle dans le monde nous sont donnés par les mythes de la création. Toutes les fois que la genèse du monde est décrite avec la précision désirée, un élément acoustique intervient au moment décisif de l'action. A l'instant où un dieu manifeste la volonté de donner naissance à lui-même ou à un autre dieu, de faire apparaître le ciel et la terre ou l'homme, il émet un son. Il expire, soupire, parle, chante, crie, hurle, tousse, expectore, hoquette, vomit, tonne ou joue d'un instrument de musique. Dans d'autres cas il se sert d'un objet matériel qui symbolise la voix créatrice. La source dont émane le monde est toujours une source acoustique. L'abîme primordial, la gueule béante, la caverne chantante, le *singing* ou *supernatural ground* des Eskimos, la fente dans la roche des *Upanishad* ou le *Tao* des anciens Chinois, d'où le monde émane

« comme un arbre », sont des images de l'espace vide ou du non-être, d'où s'élève le souffle à peine perceptible du créateur. Ce son, issu du Vide, est le produit d'une pensée qui fait vibrer le Néant et, en se propageant, crée l'espace. C'est un monologue dont le corps sonore constitue la première manifestation perceptible de l'Invisible. L'abîme primordial est donc « un fond de résonance » et le son qui en émane doit être considéré comme la première force créatrice, personnifiée dans la plupart des mythologies par les dieux-chantres. La matérialisation de ces dieux dans les mythes sous la forme d'un musicien, d'une caverne dans la roche ou d'une tête (soit humaine soit animale) qui crie, n'est évidemment qu'une concession faite au langage plus concret et imagé du mythe.

Le terme « *Brahmâ* » signifie primitivement « force magique, parole sacrée, hymne ». C'est de la « bouche » de *Brahma* que sortirent les premiers dieux. Ces Immortels sont des chants. Les *Upanishad* ne se lassent pas de nous répéter que les sons OM ou AUM sont les syllabes « immortelles et intrépides » et créatrices du monde. Selon le *Nadabindou Upanishad*, le souffle sonore d'Atman (c'est-à-dire Atman lui-même) est symbolisé par un oiseau dont la queue correspond au son de la consonne M, alors que la voyelle A constitue l'aile droite et le U l'aile gauche. *Prajâpati*, le dieu créateur védique, issu lui-même d'un souffle sonore, est un chant de louange. Tous ses membres, et même son trône, sont composés d'hymnes. Aussi son activité est-elle purement musicale. « Tout ce que les dieux font, c'est par la récitation chantée qu'ils le font » (*Çatapatha Upanishad*). Les *Iakoutes*, de même que les anciens Égyptiens et quelques tribus primitives d'Afrique, considèrent Dieu comme un grand hurleur. La mythologie chinoise abonde en dieux qui opèrent essentiellement par des cris ou des instruments de musique. Les vingt-deux caractères énumérés par le *Livre de Jézirah* sont les émanations sonores et créatrices de Dieu.

Très souvent, on identifie le chant du créateur avec le tonnerre. Cette assimilation est certainement très ancienne, puisqu'on la trouve déjà dans la mythologie de peuples aussi primitifs que les Californiens, les *Aranda* d'Australie, les *Samoyèdes* et *Koryak* de l'Asie

septentrionale. Elle existe aussi en Afrique méridionale (Zoulou, Bashlengwe), au Congo, au Niger et chez les Massai. En Amérique, sa diffusion est énorme et elle persiste même dans les hautes civilisations du Proche et de l'Extrême-Orient. En Afrique et en Asie septentrionale on reconnaît la voix de Dieu dans le bruit de la pluie ou du vent tourbillonnant. Très souvent le créateur se présente aussi comme un quadrupède rugissant (le taureau védique ou persan), un insecte bourdonnant, un oiseau-tonnerre ou comme un dieu-chanteur anthropomorphe tout blanc et resplendissant. Le dieu Civa est un danseur qui maintient le monde en jouant du tambour, de la flûte, de la conque ou de la cithare. En Afrique le dieu créateur des Kamba est appelé « Mouloungou », ce qui veut dire « bonheur, bambou creux, flûte ». En Californie (Kato, Pomo, Yuki) la voix tonitruante du créateur est produite par un grand rhombe. Le crocodile (égyptien et chinois) qui, pour ordonner le chaos, se bat le ventre avec sa propre queue est un tambour, et il est fort probable que le dieu des Uitoto (Amérique), tirant les eaux primordiales de son propre corps, est lui-même un tambour. En Asie Mineure, le dieu Ea ou Enki est « bouloug », le tambour (« la Parole du créateur »), de même que les dieux qui, en dirigeant la création se trouvent incarnés dans des arbres parlants (Lango, Hottentot, Pangwe), correspondent aux grands tambours-arbres, taillés généralement de manière zoomorphe ou anthropomorphe. Le dieu Taaroa (Iles de la Société) s'engendra lui-même dans un coquillage qui était probablement une conque marine. Selon le *Taittirîya Brâhmana*, le dieu Prajâpati se secoua pour donner l'origine aux premiers rythmes du monde (*rishi*). Ce dieu était-il un hochet?

Dans certains mythes, le son créateur n'est pas symbolisé directement par un instrument de musique, mais par des objets, auxquels on prête la faculté de résonner. Il est très probable que le roseau dont parlent les mythes japonais est une flûte de bambou. La fumée de la pipe, dans laquelle le grand Manitou accumule les âmes humaines, symbolise le pont sonore du sacrifice. De nombreux contes californiens nous rapportent que le monde surgit du chant d'une plume ou d'un duvet. Au commencement, la plume flotta immobile sur les

eaux du Nord. Mais bientôt elle commença à chanter et à tourner en se dirigeant vers l'Est, où ses sons firent apparaître la Terre. Les rites nous permettent de supposer que ce tournoiement de la plume s'effectua en forme de spirale.

L'idée de la genèse du monde par un chant doit avoir un très grand âge. Sa diffusion seule pourrait le démontrer. Mais elle paraît aussi très ancienne, parce qu'elle n'implique pas la préexistence d'un instrument de travail plus ou moins perfectionné. Les civilisations techniquement plus avancées nous présentent souvent le créateur comme un potier, un charpentier ou un sculpteur qui, après avoir formé les corps, leur communique la vie au moyen de son cri, de son expiration sonore ou de sa salive. Nous verrons plus tard que ces représentations du créateur résultent d'une confusion entre le dieu et ses esprits auxiliaires. Mais, d'une façon générale, ces civilisations accentuent moins l'importance capitale du son. Ce n'est que dans la philosophie des hautes cultures que l'idée du son créateur réapparaît dans toute sa vigueur.

Puisque le créateur est un chant, il est évident que le monde auquel il donne l'existence est un monde purement acoustique. Le *Chândogya Upanishad* nous dit que le rythme *gâyatri* est « tout ce qui existe ». Les rites védiques énumèrent cependant un plus grand nombre de rythmes ou de mètres. Ces cérémonies nous prouvent que le son et le rythme particuliers ou le nom assigné à chaque être constituaient en effet l'essence des dieux invoqués et des êtres créés par eux. La racine, la puissance et la forme de toutes les existences sont constituées par leurs voix ou par le nom qu'elles portent, parce que tous les êtres commencèrent à exister par le seul fait d'avoir été appelés par leur nom. La nature des premiers êtres est purement acoustique. Leurs noms ne sont pas des définitions, mais des noms ou des sons propres. Ces noms ne sont pas seulement des supports de la force vitale des êtres mis en voix, mais ils sont les êtres mêmes. Il n'y a pas d'exception à cette règle. Même le dieu suprême, qui se crée lui-même, acquiert son existence en prononçant son nom, sauf s'il est lui-même engendré par le son d'une cloche (Java), d'un orchestre de tambours (Indes), d'une parole tam-

bourinée (Uitoto) ou d'une flûte de bambou (Zoulou). Dans l'ordre de la création, ces sons constituent alors le plus haut et le plus ancien échelon sonore concevable.

LE SON-LUMIÈRE

Dans un grand nombre de mythes, il est dit que les premiers chants de la création amenèrent la clarté ou l'aurore. Les peuples primitifs attribuent souvent ce cri de lumière au soleil, au chant d'un coq divin ou au rugissement d'une bête féroce et affamée. Dans les hautes civilisations, cette action merveilleuse est généralement l'œuvre d'un animal domestique particulièrement vénéré. Dans l'ancien Iran, la lumière fut évoquée par le taureau céleste de Ahura Mazda. La littérature védique nous parle du « rugissement d'une vache lumineuse » qui symbolise le nuage de pluie. Le *Kāthaka Upanishad* désigne Atman (l'être suprême) qui s'extériorise dans la syllabe OM, comme une puissante lumière. Les Tahitiens font passer la lumière créatrice par la bouche du dieu Tane. Selon les Maori, Dieu créa l'Univers au moyen d'une Parole qui évoqua la lumière. Au dire des mythes polynésiens, Atua commença son chant au milieu de la nuit et ce ne fut que vers le matin que la clarté s'en dégagait. Ces chants sont donc tantôt des voix lumineuses, tantôt des sons qui produisent la clarté. Les textes ne sont généralement pas très explicites à ce sujet. Dans un certain nombre de légendes, la création est même issue soit d'un simple son soit d'un rayon de lumière. Ces textes sont peut-être incomplets. Il est très probable que la version originale considèrerait le feu ou le soleil-chanteur comme un élément primordial, inaudible et caché dans les eaux ténébreuses. En sortant de la mer, ce chant (qui est tantôt le créateur, tantôt une créature de Dieu) se mêle à celui des eaux et l'aurore commence à poindre. Si nous nous en tenons au symbole de l'orage, la pensée créatrice de Dieu est le cri-éclair qui produit le tonnerre et ce n'est qu'après l'orage que le chant de lumière du soleil commence à rayonner.

Le *Maitrāyana Upanishad* considère Atman comme le « premier » soleil dont émanent un grand nombre de rythmes qui, après avoir « rayonné, versé la pluie et chanté des hymnes », retournent à la « caverne » de l'être

suprême. Cette caverne sonore ou ce soleil primordial sont symbolisés parfois par un œuf resplendissant ou un coquillage brillant dont sortit le soleil actuel. Après que le dieu égyptien Amon, sous la forme d'une oie, eut couvé l'œuf solaire, sa voix annonça la lumière. Selon le *Chândogya Upanishad*, tout ce qui existe se développa dans un œuf muni d'une fente qui permit le passage au soleil chanteur. Or, symboliquement, l'œuf avec sa fente correspond sur le plan anthropologique à une tête dont la bouche émet le premier chant de la création. L'*Aitareya Brâhmana* nous dit que l'œuf couvé par Atman « se fendit comme une bouche » pour proférer la première parole ou pour donner naissance à la tête de Purusha (le géant cosmique). Le *Rigveda* nous signale les sept Rishi, ces poètes mythiques ou mètres poétiques dont le chant produisit la première aurore et forma la tête de Prajâpati chargée de prononcer les syllabes créatrices du monde. D'après une autre version, Prajâpati est sorti d'un concert de dix-sept tambours.

L'image de la tête comme symbole de l'œuf ou de la caverne peut nous faciliter beaucoup la compréhension de certaines formules employées fréquemment dans la description de ce premier stade purement acoustique de la création. Quand on nous dit que les dieux « produisent » et « fécondent » au moyen de la bouche, alors qu'ils se « nourrissent » et « conçoivent » par l'oreille, on exprime simplement par la voie du symbole que, pendant le premier stade de la création, tous les actes avaient une nature acoustique. Dans sa *Religion du Veda*, H. Oldenberg a bien vu que le chant signifie une émission de la semence, mais il ne semble pas avoir reconnu que cette « semence » est un élément purement acoustique qui part de la bouche d'un dieu pour féconder sa propre oreille. En se chantant d'abord à eux-mêmes, les dieux réalisent la parthénogenèse, caractéristique des débuts de la création. Aussi Thot, le dieu créateur de la musique, de la danse et de l'écriture, de même que le dieu-soleil, se fécondent-ils eux-mêmes par leur rire ou leur cri de lumière. L'école d'Héliopolis exposait l'histoire de la création en deux versions différentes. Selon la première, le dieu-soleil engendra les autres dieux au moyen d'un cri de lumière. Dans la seconde

version, ce cri est remplacé par un acte de masturbation ou une expectoration du soleil.

Comme la parole, le soleil ou l'œuf sont d'abord plongés dans la nuit des eaux éternelles, il est évident qu'en évoquant l'aurore ils sont imprégnés d'humidité. Dans la cosmogonie des Dogon (Afrique), cette « parole humide et lumineuse » intervient à tous les stades de la première phase de la création. Le rôle d'éclaireur attribué aux dieux-musiciens paraît impliquer, dès les débuts de la création, la position que les civilisations anciennes reconnaissent aussi à la musique dans la culture humaine. Située entre les ténèbres et la lumière du premier jour, la place occupée par la musique sur le plan humain se trouve entre l'obscurité de la vie inconsciente et la clarté des représentations intellectuelles. Elle appartient donc en grande partie au monde du rêve. Au premier stade de la création, pendant lequel les sons se revêtent peu à peu de lumière, la musique devance le langage intelligible comme l'aurore précède le jour. Elle renferme à la fois l'obscurité et la clarté, les eaux et les feux. La musique est le soleil humide qui chante l'aurore. Mais, à mesure que les sons se précisent, ce « langage » primaire se divise. Une partie s'achemine vers la musique proprement dite; une autre s'incarne dans le langage composé de phrases claires et distinctes et soumises à la pensée logique; la troisième partie se transforme peu à peu en matière.

On a relevé maintes fois la particularité étrange qu'ont ces mythes de mentionner souvent dès les débuts de la création, des éléments concrets (eaux, feux, œuf, tête, plumes, animaux) qui sont déjà des objets créés. En vérité, ces éléments ne sont que des symboles matériels des premiers phénomènes purement acoustiques. Dans ce monde humide de sons et de lumière, la musique est la seule réalité et ce n'est qu'après l'apparition de la matière qu'elle se transforme partiellement en feu, en eau et en d'autres objets concrets. Les ténèbres et les eaux symbolisent probablement le son pur, alors que la lumière qui précise peu à peu les contours des eaux correspond au mètre. Les « eaux éternelles empourprées par les rayons de l'aurore » ne peuvent être interprétées que comme un symbole de la musique primordiale. Cette musique semble se composer tantôt de cris

ou de syllabes magiques, tantôt de gémissements ou de bruits inarticulés. Sous ce rapport les documents sont assez contradictoires; mais il est fort probable qu'il s'agit d'un cri de joie mêlé de douleur, étant donné que tous ces dieux créateurs ont une nature double. Dans le langage symbolique, le caractère hermaphrodite de cette musique s'exprime clairement par son identification avec l'aurore, car la fusion de la nuit et du jour, des eaux et des feux ou de la pluie et des rayons du soleil « dans le bruit des noces brillantes de l'aurore » (*Rigveda*) est une métaphore du mariage, c'est-à-dire d'un rythme produit par l'union du son et du mètre. La musique est le prototype du principe concertant des forces de la nature. Tous les autres phénomènes de la nature concrète enregistrant deux aspects antithétiques ne sont que des expressions matérielles d'une loi essentiellement musicale. Aussi les anciens philosophes ne se lassèrent pas d'employer des métaphores empruntées à la musique qui est la préfiguration et l'essence du ciel et de la terre.

UNE VOIX DIVINE CRÉE LE MONDE ET LA PROTOHUMANITÉ

En étudiant les documents qui se rapportent à la création du monde nous nous heurtons souvent à la difficulté de délimiter exactement le rôle de chacun des dieux qui entrent en jeu. En confrontant les différents mythes on est amené à distinguer un Dieu Tout-Puissant d'un autre dieu chargé de créer le monde. Le Tout-Puissant ne se mêle jamais directement à l'action. Il a seulement l'idée de la création et se limite à « énoncer », d'une voix presque imperceptible, un dieu inférieur qu'il charge de la réalisation de son idée. C'est ainsi qu'agit par exemple Prajâpati, le dieu védique, en créant le ciel, les eaux, l'atmosphère et la terre. De même en Amérique, le dieu du tonnerre, ou « grand hurleur », exécute l'œuvre de la création sur l'ordre du grand Manitou. Mais ce dieu inférieur et créateur proprement dit est encore trop haut placé pour pouvoir s'occuper de la création d'un monde matériel. Il ne peut produire qu'un monde acoustique. Pour achever

son œuvre il faut qu'il désigne à son tour un démiurge (le *coyote* ou *transformer* des ethnologues anglais et américains) et qu'il le charge de la matérialisation partielle du monde acoustique. Cet assistant, qui est parfois une espèce de fou, n'est d'ailleurs pas toujours un serviteur fidèle. Très menteur et voleur, il se présente parfois même comme un adversaire plus ou moins déclaré ou du moins comme un mauvais imitateur de son maître. Par opposition à son maître toujours guidé par l'idée du bien, Coyote fait naître le mal et prépare la décadence du monde.

L'activité de chacun de ces trois premiers personnages est donc très particulière. Le Tout-Puissant est un être purement céleste. Il est « le grand Mort » qui n'a aucune relation directe avec la terre. En revanche, son auxiliaire maintient un certain contact avec la terre par le fait qu'il crée le monde. Le *transformer* ne paraît être qu'un démiurge. Il est le maître de la matière. Ces deux derniers personnages, réunis parfois en un seul individu de nature double, représentent le principe de l'action concertante. Le premier est essentiellement céleste, le second est plutôt terrestre. Or, comme le ciel est le lieu de séjour des morts, alors que la terre héberge les vivants, ces deux dieux ne sont ni des morts, ni des vivants, mais des cadavres vivants. On dit aussi que le Tout-Puissant dort profondément, pendant que les deux autres dieux rêvent. La mort ou le sommeil sont les réservoirs de leurs forces.

Dans la mythologie des peuples primitifs, le Tout-Puissant dont l'activité se limite généralement à donner l'existence au dieu créateur n'apparaît que très rarement. Dans la majeure partie des légendes, il est presque inexistant ou il est confondu avec son serviteur. Les Gros-Ventre (Amérique) disent que « Dieu » créa le monde en chantant trois fois. Les Miwok, les Uitoto et les Massai attribuent l'origine du monde au son d'une « parole divine ». Mais le contexte ne permet pas de discerner si ce créateur est le Tout-Puissant ou son premier serviteur. Les hautes philosophies, par contre, distinguent très nettement deux étapes ou deux personnages différents. Le *Çatapatha Brâhmana* dit qu'à l'origine il n'y eut que des eaux animées de la volonté de créer. Ce désir développa à son tour un œuf d'or

qui donna la vie à Prajâpati, dont la parole fit naître le ciel et la terre. Selon les lois de Manou, cet œuf se divisa en deux parties qui formèrent le ciel et la terre. Parfois le Tout-Puissant paraît être l'esprit de Prajâpati. Dans le *Tândya Mahâ Brâhmana* nous lisons le passage suivant :

Prajâpati désira se multiplier et procréer. Il contempla en silence avec l'esprit. Ce qui était en son esprit devint le *sâman* (chant). Il considéra : Voici que je porte en moi un embryon ; je veux le procréer par *vâc* (la voix). Il émit *vâc*... et la coupa en trois parties : A fut la terre, KA l'atmosphère et HO le ciel.

Le *Chândogya Upanishad* nous décrit le dieu créateur comme un mort chantant ou comme la personnification de la faim, c'est-à-dire de la volonté farouche de créer, de l'inquiétude de sortir du néant pour pouvoir « dérouler » ou « étendre » l'univers. Son air qui était un chant de louange et de joie créa les quatre éléments.

Par opposition à ce mort chanteur qui crée la vie, son assistant (Coyote) est un dieu vivant dont la voix rauque et cassée « chante la mort ». Il est le détenteur de la matière périssable qu'il peut parfois former, mais qu'il est incapable d'animer. C'est en vain qu'on lui donne des plumes pour voler (chanter). Au moment où il cherche à voler, il perd ses ailes et tombe à terre. La mythologie des Maidu (Amérique) nous rapporte aussi que les deux dieux associés vivaient primitivement au nord où ils chantaient comme les arbres parlants pendant qu'ils fabriquaient le tonnerre. Un jour, en traversant les eaux sur un bateau (probablement un tambour-arbre), Coyote s'écria : « Où es-tu, ô monde ? » Mais il ne se produisit rien. Alors le créateur se leva et entonna « le chant du monde créé », et immédiatement les eaux commencèrent à retentir. Néanmoins le créateur ne put se passer de l'aide de son serviteur, car son immatérialité l'empêcha de donner un corps matériel à sa création acoustique. Alors Coyote dut descendre au fond des eaux pour chercher la vase qui, sous l'incantation de la voix du créateur, se transforma en terre ferme.

IDENTIFICATIONS DIVERSES DE LA VOIX,
CRÉATRICE DE LA MATIÈRE

Selon les Mattole (Californie) et les Sakai (Malacca), des jumeaux divins ont créé le monde au moyen d'un vent tourbillonnant. Des croyances semblables se trouvent aussi chez les nomades mongols. Mais la voix créatrice la plus populaire est celle du tonnerre. Aussi les Cheyenne américains représentent-ils dans leurs pantomimes le grand Manitou donnant au monde son origine au moyen de la voix du tonnerre. La double nature du dieu du tonnerre (créateur + *transformer*) s'accuse surtout dans la distinction des bruits différents qu'on lui attribue. A Timor, on sépare le tonnerre sec, clair et céleste, d'un autre tonnerre dont la voix est grave, grondante et terrestre. Les Zoulou ne craignent pas le tonnerre céleste, mais ils ont grand-peur de celui de la terre. Pour les Massai le tonnerre est bon et noir, lorsqu'il se fait entendre au loin; il est rouge et méchant, quand il est proche. Les Ewe (Afrique) désignent le tonnerre brusque comme masculin et le roulement prolongé comme féminin. En criant, Tuiafutuna, le dieu du tonnerre des Polynésiens, se divise en deux parties (Tonga). Pour les Mbowamb (Nouvelle-Guinée), le tonnerre est un couple de jumeaux appelé Ngakukl et Ngkalka. Dans la Chine ancienne, le tonnerre qui signalait le commencement et chaque renouveau printanier de la vie cosmique était considéré comme un rire des nuages.

En Égypte, le dieu Thot créa le monde en battant des mains et en poussant sept éclats de rire. De ce rire naquirent sept dieux :

Il rit encore six fois et chaque éclat de rire donna naissance à des êtres et à des phénomènes nouveaux. La terre, percevant le son, poussa un cri à son tour, se courba et les eaux se divisèrent en trois masses. Le destin naquit, la justice, l'âme. Cette dernière, en voyant le jour, rit, puis pleura, sur quoi le dieu siffla, s'inclina vers la terre et produisit le serpent Python qui est la prescience universelle. La vue du dragon le frappa de stupeur. Il clappa des lèvres, et au clappement un être armé apparut. Voyant cela, il fut de nouveau frappé de stupeur comme devant un être plus puissant que lui, et, abaissant son

regard vers la terre, il proféra les trois notes musicales : LAO ! Alors le dieu qui est le maître de tout naquit de l'écho de ces sons.

Selon les Yuki de Californie, Dieu battit des mains en disant : « Que ceci existe », et la terre apparut. Les Yukun (Afrique) prétendent que le monde fut créé par un claquement de doigts.

Dans les mythes qui font naître le monde dans un instrument de musique, il est souvent difficile de vérifier si l'instrument est un attribut du dieu ou le dieu lui-même. Mais comme dans ce monde acoustique tout objet concret n'est qu'un symbole, et comme les dieux sont ce qu'ils font, le sujet et l'attribut doivent se confondre. Le créateur que les Lango (Afrique) placent dans un arbre parlant, de même que le dieu des Uitoto qui extrait la parole créatrice de son propre corps, est le tambour-arbre caractéristique de ces tribus. La tradition dravidienne fait remonter également le monde à un son issu d'un tambour, et la vache (nuage) du *Rigveda* est certainement le même instrument. En Australie, la voix du tonnerre ne sort pas du tambour mais du rhombe. Chaque objet, issu du vrombissement de cet instrument, porte le nom du dieu-totem qui l'a fait résonner. Mais le rhombe est mentionné plutôt dans les rites que dans les mythes de la création. Chez les Kato de Californie, il donne cependant la voix du dieu du tonnerre « qui engendra tout ». Les Warramunga (Australie) disent qu'un dieu de corps assez rond et sans jambes (un rhombe) vomit les hommes par sa bouche. Alors des chiens qui se précipitèrent sur lui le déchirèrent, et les morceaux de sa chair volèrent en l'air comme des rhombes. A tous les endroits où ces morceaux tombèrent sur la terre, poussèrent des arbres. Au lieu des morceaux de chair, d'autres versions mentionnent des plumes qui étaient collées aux rhombes.

Souvent la création s'effectue aussi par un violent soufflement ou par une forte expectoration. Les Chippewa (Amérique) disent que Dieu soufflait dans la terre jusqu'à ce qu'elle se gonflât. Au Caucase, on croit que le créateur et le *transformer* ont réussi à séparer la terre de la mer en soufflant dans les eaux au moyen de deux tuyaux. Dans le *Nibanshoki* (Japon), il est question d'un roseau divin, duquel sort un dieu créateur. Les Wintu, en

Californie, mentionnent une lamproie « à neuf trous » (les neuf orifices destinés à la respiration) qui, au début de la création, se fixa au moyen de sa bouche à un rocher et joua de la flûte sur son propre corps. Une légende américaine (Arapaho) mentionne une flûte sacrée que Dieu portait sur son bras pendant qu'il se promenait à jeun sur la surface de la mer. Ce roseau était l'unique compagnon de Dieu. Pendant six jours le créateur « gémit sur la pointe de sa voix ». Le septième jour il toussa pour éclaircir sa voix et s'écria : « Eh! Venez et essayez de trouver la terre! » Alors de nombreux cotonniers commencèrent à pousser et la tortue plongea jusqu'au fond des eaux à la recherche de la vase indispensable. Entre-temps, le dieu pressait son roseau fortement contre sa poitrine. Il le fit cinq fois; à la sixième fois, son corps se transforma en une flûte qui ressemblait à un canard à tête rouge. Il plongea et, lorsqu'il sortit de nouveau des eaux, il reprit des contours humains. Alors il mit des boulettes de vase sur son instrument et joua à chacune d'elles quatre chants. Et la terre fut.

L'assemblage de roseaux qui flottait sur les eaux et que le dieu Marduk couvrait de terre pour former le continent, pourrait bien avoir été une flûte de Pan. La flûte paraît d'ailleurs avoir souvent des affinités avec la pipe, attribut classique du tambour dans les sociétés de médecine américaines. Il est aussi très probable que la braise et la fumée vomies par les volcans correspondent au chant lumineux. D'après une légende des Arapaho, le créateur était une pipe qui flottait sur les eaux (peut-être une île volcanique). Affamé par un long jeûne, il gémit et finalement cria au secours jusqu'à ce qu'un canard (le *transformer*) lui apportât un peu de fange qu'il mit sur la braise de la pipe. Alors la fange se sécha et se transforma en terre ferme. Les Pomo (Amérique) disent que Dieu créa le soleil en se servant de la braise de sa pipe.

Au lieu d'une flûte ou d'une pipe les peuples californiens mentionnent aussi des plumes. Les Yuki disent qu'à l'origine du monde le créateur Taikomol tournoya sur les eaux sous la forme d'un duvet, duquel émana un grand chant. Selon une autre légende de la même région, le créateur, habitant le Septentrion sous la forme d'une plume, commença à chanter lorsqu'il se dirigea vers l'Est. En traversant l'écume des flots il

prit peu à peu des formes humaines et lorsqu'il posa une couronne de plumes sur sa tête, les eaux commencent à retentir. A ce moment solennel, le créateur apprit à Coyote à participer à son chant et le « colla » à la personne de son maître. Il ne peut faire aucun doute que la plume qui chante en tournoyant et qui fait répondre les créatures par un chant de gloire au Seigneur s'affilie directement au vent-tourbillon produit par les ailes de l'oiseau-tonnerre. Beaucoup de tribus asiatiques et américaines considèrent cet oiseau comme le créateur du monde. Le grand Manitou fait exécuter son idée de la création par quatre oiseaux-tonnerre et même les *risbi* védiques (les rythmes primordiaux) sont considérés comme des oiseaux.

LE SACRIFICE SONORE

Un chant polynésien (Maori) dit : « La force de la procréation, la première extase à vivre et la joie devant la croissance firent passer le silence de la contemplation au son. » Ce son créa le ciel et la terre qui « crurent comme des arbres ». Le dieu tahitien Taaroa, issu d'un œuf, était un oiseau dont les plumes se transformèrent en arbre à mesure que la création se développa. Ici les symboles du son (œuf, oiseau, plumes, arbre) s'accumulent. Ils pourraient représenter la série des métamorphoses nécessaires pour réaliser la création, car une telle œuvre ne s'exécute pas sans effort. La philosophie et les rites désignent cet effort comme un frottement, un chemin en spirale, un voyage circulaire, un mouvement de moulinet, ou un sacrifice par lequel se réalise le déplacement des forces. Or, dans un monde dont l'essence est de nature acoustique, le sacrifice qui « étend » le monde est nécessairement un phénomène acoustique. De nombreux textes rapportent que les dieux-chantres gémirent et s'épuisèrent d'abord à peiner et à se mortifier par le jeûne. En produisant alors leur cri de faim et de lumière, ils s'échauffèrent, et leur faim de créer des chants nouveaux et de recevoir leurs échos augmenta sans cesse. Le dieu des Arapaho est tantôt une pipe, tantôt une flûte affamée. Prajâpati se sent « vidé et épuisé » après avoir proféré son chant créateur, c'est-à-dire après avoir « sacrifié son corps composé

d'hymnes », car « tout ce que les dieux font, c'est par la récitation chantée qu'ils le font. Or, la récitation chantée c'est le sacrifice » (*Çatapatha Upanishad*). Les Brâhmana ne se lassent pas de nous répéter que Prajâpati, le chant créateur, est le sacrifice. Le plus souvent, ce dieu émet directement de son corps, membre par membre, organe par organe, les catégories diverses de créatures. Sa tête fut le ciel, sa poitrine l'atmosphère, sa taille l'océan, ses pieds la terre. Son œuvre terminée, Prajâpati perd le souffle et tombe en pièces. Pour le recomposer, le secours de ses créatures est indispensable. « N'étant plus qu'un cœur, il gisait. Il poussa un cri : « Ah, ma vie ! » Les eaux l'entendirent et, avec [le chant] *agni-hotra*, elles vinrent à son secours et lui rapportèrent le tronc » (*Taittirîya Upanishad*). Les dieux sont gloire et beauté, mais ils ne doivent pas à la nature ce privilège. C'est uniquement par le sacrifice de la récitation chantée que ces morts sont sonores, lumineux et immortels. Quand Prajâpati eut émis tous les êtres, il pensa qu'il était vidé et il eut peur de la mort. De même que le dieu Thot, il s'effraya de ses propres œuvres. « Il fit naître Agni de sa bouche... et Agni se tourna vers lui la bouche grande ouverte. Prajâpati eut si peur que sa propre grandeur sortit de lui. Alors il chercha en lui-même une offrande [un chant] qui plût à Agni... et Agni s'écarta » (*Çatapatha Upanishad*).

Aussi longtemps que les dieux sont seuls, le sacrifice se déroule en eux-mêmes ou entre eux-mêmes. Après la création du monde, il commence à s'étendre entre les dieux et leur création. De même que les dieux vivent du son des vallées sonores, celles-ci existent par la voix des dieux qui les font résonner. Le soleil de l'ancienne Égypte se nourrit « du rugissement de la terre » qui s'alimente des rayons de l'astre du jour. Ce sacrifice sonore de la protohumanité devait être très semblable à celui des dieux, étant donné que (d'après la cosmogonie brahmanique) les premiers hommes étaient des êtres incorporels, transparents, sonores et lumineux qui planaient au-dessus des eaux. Comme le langage créateur des dieux était un chant de lumière, tous les êtres et tous les objets de ce monde, nés de cette musique, ne constituaient pas des êtres ou des objets concrets et palpables mais des hymnes de lumière qui reflétaient

les idées de leur créateur. Ils formaient les images acoustiques qui étaient l'essence de leur nature et qui, seulement au second stade de la création, se revêtiront de matière.

UN CHANT ET UNE CONTRE-VOIX DONNENT NAISSANCE A L'HUMANITÉ

Les cosmogonies védiques, hindoues et persanes nous rapportent que, déjà aux temps mythiques, les dieux et les démons, connaissant la puissance du sacrifice sonore, se battirent avec acharnement pour la possession de cette force. A certaines occasions ils n'hésitaient même pas à en faire un mauvais usage. Ils l'obscurcirent par le mensonge. Le *Tândya Mahâ Brâhmana* rapporte que, sous l'influence de cette intenable situation, la Parole échappa un jour partiellement aux dieux et alla se loger dans les eaux et les arbres, dans les cithares et les tambours. Le *Chândogya* exprime les mêmes faits d'une manière plus philosophique. Il dit que le monde fut engendré par la syllabe OM, qui constitue l'essence du *sâman* (chant) et du souffle. Ensuite il énumère les différentes étapes sur lesquelles s'échelonne la matérialisation progressive du monde : le *sâman* est l'essence du mètre poétique, le mètre est l'essence du langage, le langage est l'essence de l'homme, l'homme est l'essence des plantes, les plantes sont l'essence de l'eau et l'eau est l'essence de la terre. Selon le traité du *Bruissement de l'aile de Gabriel* de Shihabaddin Yeya Sohrawardi, Dieu a certaines paroles majeures qui font partie des paroles lumineuses émanant de l'éclat de sa force. Du rayonnement de ces paroles procède toute la création. La dernière de ces paroles se manifeste dans le bruissement des ailes de Gabriel. L'une, à droite, est la lumière pure et absolue et n'a de rapport qu'avec Dieu. De l'aile gauche, sur laquelle s'étend une empreinte ténébreuse, provient notre monde du mirage et de l'illusion. Le monde n'est qu'un écho ou une ombre de cette aile. Selon les Dogon (Afrique), le maître de la parole a pris une partie de sa parole et l'a introduite dans la pierre qui est la matière la plus ancienne du monde. Cela

signifie qu'au moment de la création du monde physique une partie de la force du sacrifice sonore se revêtit de matière. A ce même moment commence déjà la décadence partielle du monde acoustique, car les « images » matérielles (les objets) élaborées pendant cette seconde étape de la création ne sont plus que des reflets des anciennes images acoustiques.

Mais bien qu'un grand nombre de ces images matérialisées soient désormais privées de toute sorte de voix, tous les êtres et tous les objets revêtus de matière continuent à renfermer une quantité plus ou moins considérable de leur substance acoustique originelle. Cette substance se manifeste soit par leur voix, soit par le son que l'on en peut tirer, ou simplement par le nom qu'ils portent. C'est ainsi que se constitue entre l'homme et l'objet le plus inanimé et muet, toute une hiérarchie de valeurs, établies suivant le grade ou l'intensité, avec laquelle chaque être ou chaque objet est capable de réaliser la substance acoustique de sa matière. C'est à la suite de cette évolution causée par le démiurge que les hommes perdirent leurs corps sonores, lumineux et transparents et cessèrent de planer dans les airs. Ils devinrent lourds et opaques et, lorsqu'ils commencèrent à manger les produits de la terre, leur nature acoustique s'assourdit à tel point qu'il ne leur resta plus que la voix. La tradition brahmanique rapporte également que même leur langage ne renfermait plus qu'un quart du parler originel, les animaux ayant hérité de ce qui restait.

Pour réaliser cette matérialisation du monde acoustique, il fallut la collaboration de toute une hiérarchie de dieux, de démiurges et d'esprits, qui se transféraient de bouche en bouche et par échelons leurs forces sonores, afin de tisser le voile de la *mâyâ* en obscurcissant le son-substance par la matière. Au début de la création, le grand Mort énonça un dieu qu'il chargea de créer (au moyen d'un cri, du vent ou du tonnerre) un monde de sons et de lumière. Ce dieu agissait donc sans prendre contact avec des objets matériels. Pour donner naissance à la matière, il s'associa avec le *transformer* qui était le maître de la matière. Suivant des traditions de l'Asie septentrionale, c'était la voix rauque de ce démiurge qui formait les montagnes, les gouffres et les

vallées. Mais son aide était loin d'être désintéressée. Ce démiurge est un dieu-glouton et anthropophage qui cherche à posséder les hommes. On dit aussi que c'était lui qui apprenait aux hommes les relations sexuelles. De nombreux mythes rapportent que « le mort qui chante » voulait créer des hommes immortels. Mais son rival, le dieu vivant qui « chante la mort » (*transformer*), sut faire avorter ce projet. Lorsque le caméléon, très lent et paresseux, allait transmettre aux hommes l'annonce divine de leur immortalité, Coyote le fit dépasser clandestinement par une bête plus rapide qui disait le contraire. Cette nouvelle, bien que fausse, ayant pénétré l'ouïe des hommes, leur mortalité fut irrévocable. Pour adoucir ce triste sort, apparut sur terre un nouveau demi-dieu qui, sur l'ordre du créateur, apporta aux hommes la musique. Comme tous ces êtres mythiques, ce « héros civilisateur » possède une nature double ou s'associe avec un autre *transformer* en un couple de jumeaux. Ce second *transformer* est le dieu de la guerre qui cherche à nuire aux hommes et à leur enlever leurs enfants pour les apporter au dieu-glouton, alors que le héros de culture défend la paix, la vie et la culture humaine, et transmet les chants et les prières des hommes au créateur. Le *transformer* se plaît dans le monde brut; il crée les cris de haine et le bruit amorphe; son rival modifie la terre pour la rendre plus habitable et invente la musique proprement dite en utilisant les meilleures sonorités musicales de la nature. Le premier amène les maladies; le second enseigne l'art de la médecine. Ces jumeaux qui descendent généralement sur terre au moyen d'un fil, d'une chaîne ou d'un arbre, portent souvent des noms très semblables. Les deux frères « qui firent un chant pour descendre par un arbre » sur l'île d'Er (déroit de Torrès) s'appelaient Kod et Pop.

Les cosmogonies des hautes civilisations substituent souvent au chant créateur l'idée du mariage. Dans ce cas, les deux *transformer* sont considérés comme des femmes. L'action concertante des consonances ou des dissonances musicales entre les jumeaux est remplacée par l'union conjugale. L'épouse du créateur est alors la terre-mère et celle du héros de culture est la déesse de la guerre. Le fils du premier couple est le dieu du feu qui habite le « nombril de la terre ». Le second couple

engendre un dieu ou une déesse de la végétation destiné au sacrifice printanier. Les concordances stellaires de ces dieux sont les suivantes :

Centre :	1. Le Tout-Puissant.	
Nord	(2. Le Créateur.	Le soleil primordial.
Sud	(3. Le <i>transformer I</i> (la terre-mère).	La lune pleine.
	4. Leur fils, le dieu du feu.	Le soleil.
Est	(5. Le héros civilisateur.	Croissant étoile du matin, Vénus.
Ouest	(6. Le <i>transformer II</i> .	Lune en déclin, étoile du soir, Mars, dieu de la guerre (déesse de la guerre et des enfers).
	7. Leur fils, le dieu émissaire ou dieu des morts et de l'eau.	Lune noire.
	(8. Les bons esprits.	
	(9. Les mauvais esprits.	

Dans les mythologies primitives, les personnages 1 et 2 ou 3 et 6 se confondent très souvent, mais les cosmogonies un peu plus complètes ne laissent aucun doute sur l'existence de ces sept dieux. Le tonnerre est généralement entre les mains du premier couple. Le second couple, qui représente souvent les ancêtres mythiques, paraît avoir surtout la faculté d'imiter et de provoquer le tonnerre et de le rendre perceptible aux oreilles humaines. Symbolisé parfois par les deux aspects de la planète Vénus, il est chargé d'administrer les chants et les instruments du premier couple. Selon la mythologie des Pawnee (Amérique), le créateur ordonna à l'étoile du soir de diriger le vent, les nuages, le tonnerre et l'éclair qui chantèrent, secouèrent leurs hochets et frappèrent les eaux avec leurs massues jusqu'à ce que la terre se séchât et que la végétation apparût. Par contre, l'étoile du matin préluda au chant du soleil pour libérer le monde des ténèbres de la mort.

Dans cette hiérarchie des dieux, les couples 2/3, 5/6, 7/8 et les esprits 8/9, qui collaborent à tour de rôle à la

création et à la conservation du monde, forment des groupes analogues. Chaque groupe correspond à un seul dieu à double nature (c'est-à-dire à une force émanant de l'opposition de deux vertus) ou à un couple de jumeaux qui sont à la fois amis et adversaires. De même que la musique du monde acoustique est à la fois humide et lumineuse, ces couples ou ces dieux à double nature expriment dans le monde matériel le mélange de l'eau et du feu au moyen d'une action concertante qui est le produit du sacrifice mutuel ou de l'interpénétration de deux éléments opposés. Dans les arts plastiques, on les représente comme deux personnages adossés l'un à l'autre ou comme un personnage unique composé de deux matières très différentes. Parfois ils apparaissent avec une seule tête et deux troncs, ou comme un corps à deux têtes.

Quelques remarques dans les mythologies primitives et certains éléments de la littérature chinoise nous permettent de supposer que le dieu créateur, dont la position mythique correspond à l'hiver et au Nord, gémit sur un ton nasal. Le dieu de la mort et de l'instinct sexuel (été, Sud) rit ou ricane; le héros de culture (printemps, Est), appelle. Les bons esprits (automne, Ouest) se lamentent, mais les dieux du feu et de l'eau (l'action concertante pendant la saison des pluies) chantent. Les personnages 3, 6 et 9 ont des voix affreuses, les dieux 2 et 5 et les bons esprits possèdent des voix agréables.

L'APPARITION DE L'HOMME

La terre, que le héros de culture et le dieu de la guerre doivent aménager et administrer, est présentée généralement comme une île dominée par une grande montagne. Sur le sommet (le nombril du monde) de cette montagne, on voit un arbre parlant ou deux arbres entrelacés (la vie et la mort) dont la pointe touche l'étoile polaire. Les branches portent le soleil, la lune et la Voie lactée. (Au lieu d'un arbre on mentionne aussi la colonne de fumée vomie par le chant lumineux d'un volcan.) Autour du sommet de l'arbre, tourne le dragon, roulent les chars (Petite et Grande Ourse) du dieu du tonnerre (créateur) et des démiurges qui imitent ou répètent le son du tonnerre. Le tronc de l'arbre, qui est

creux (mort) comme celui d'un tambour-arbre, passe par un lac situé à l'intérieur d'une caverne. Ce centre de résonance se trouve dans le cœur de la montagne. Le lac est rempli d'un mélange de feu et d'eau qui fait résonner la caverne comme un nuage pendant la tempête. Il forme le foyer de la vie et envoie ses forces miraculeuses vers une source située au pied de l'arbre, dont les racines touchent le pôle opposé à l'étoile polaire. C'est sur la mer intérieure de cette caverne que le dieu du tonnerre se rencontre avec le *transformer* ou avec une déesse de la terre pour appeler les premiers hommes à l'existence.

Les mythes qui soulignent les grandes facultés de résonance de cette caverne abondent. Les Marind-anim de la Nouvelle-Guinée racontent qu'un jour une grande fête se célébra dans une caverne souterraine. Un chien entendit les rumeurs et creusa le trou, duquel sortirent les premiers hommes.

Les Hopi d'Amérique croient également que les premiers hommes vivaient originairement sous terre. Pour sortir de leur caverne, ils plantèrent deux arbres et des roseaux (des tambours et des flûtes?) qu'ils enchantèrent avec leur musique, s'en servirent comme d'une échelle et sortirent par une ouverture pratiquée dans le plafond de la caverne. Un oiseau-moqueur (héros de culture), assis près de la porte de sortie, entonnait des chants par lesquels il déterminait, pour chacun des arrivants, le langage et la tribu qui lui correspondait. Lorsque le répertoire de ses chants fut épuisé, aucun homme ne put plus quitter la caverne. — En Afrique (Louba), les hommes firent une visite au ciel. Ils montèrent sur un grand escalier (symbole du son), précédés de deux flûtistes, qui sollicitèrent la permission d'entrer. Cette grâce leur étant accordée, on laissa passer toute la procession. Lorsque les joueurs de tambour eurent franchi le seuil, on referma la porte, pensant qu'ils constitueraient l'arrière-garde de ce cortège. Alors tous les hommes qui marchaient derrière les tambours retombèrent sur la terre et moururent. L'homme qui n'a pas de chant personnel, n'a pas de place légale dans la société. Un conte américain dit qu'à ses origines le peuple des Navajo vivait dans une caverne obscure. Il n'y avait que deux flûtistes qui « animaient » un peu ces ténèbres. Mais un jour un des musiciens, touchant le plafond de la

caverne avec sa flûte, entendit un grand écho. Alors les hommes et les animaux se mirent à creuser un tunnel dans la direction indiquée par le son et, en y pénétrant, ils arrivèrent à la surface de la montagne. Arrêtés par une mer immense, ils jouèrent leurs chants préférés, et le vent commença à souffler et chassa les eaux. Sur quoi les Navajo s'installèrent sur la terre. Ils construisirent leur soleil et leur lune et les confièrent aux soins des deux flûtistes.

Encore plus nombreux sont les contes dans lesquels un dieu fait apparaître les hommes en les invitant à haute voix à sortir de l'intérieur d'un arbre. Un tel arbre est vénéré par les Uitoto sous la forme d'un tambour-arbre muni d'une fente longitudinale et considéré comme le siège de toutes les âmes des membres de la tribu, mortes ou prêtes à s'incarner dans un corps humain. La mythologie des peuples de l'Altaï cite un arbre à neuf branches dont Dieu fait sortir neuf peuples. Suivant une légende australienne, Dieu créa la femme en frappant la surface des eaux de la même manière que les femmes battent les peaux des animaux (c'est-à-dire les tambours à membrane les plus primitifs). Selon d'autres traditions, les hommes naissent d'un tuyau. Le dieu des Zoulou, qui créa tous les objets par l'énoncé de leurs noms, fit sortir les hommes d'une flûte de bambou ou d'un « lit de roseaux » (flûte de Pan) « qui se trouvaient dans une vallée riche en eaux ». Les Tonga (Afrique) disent que lorsque le premier couple humain sortit d'un roseau, il se produisit une forte explosion. Le dieu des Gros Ventres avait enfermé tous les êtres dans sa pipe. Toutes les fois qu'il appelait une de ces créatures par son nom, elle commençait à vivre. Mais la flûte employée par le *transformer* pendant la création de l'homme a des effets fâcheux. Dans les vallées de l'Altaï, on raconte que le « diable » entra clandestinement dans la hutte où Dieu avait déposé le corps encore inanimé d'une femme. Il prit sa flûte et lui insuffla la vie par le rectum : c'est pourquoi la femme est un être méchant. Cette hostilité du *transformer* envers l'œuvre de Dieu se manifeste encore plus clairement dans un conte toun-gouse d'après lequel ce démiurge cherchait à détruire « l'instrument à douze cordes » dont Dieu s'était servi pour créer le monde.

En Californie, en Colombie britannique et aux îles Salomon, Dieu forma les hommes au moyen de bambous (flûtes?) qu'il vivifia par son souffle, son chant, sa salive ou sa danse. Selon les Cuba (Afrique), il vomit les hommes. Les Zoulou disent que les premiers êtres vivants furent expectorés par une vache. Au dire des Pomo (Californie), le créateur venant du Nord s'arrêta à l'Est où il prit des cheveux pour former un homme et des plumes pour faire une femme (symboles du son).

Il reste à mentionner le fil, le long duquel les premiers hommes descendirent sur la terre. Il nous paraît hors de doute que ce fil symbolise une corde vibrante. Parfois ce fil représente simplement la relation qui existe entre Dieu et les hommes. Dans la philosophie du Védânta et dans la mythologie des peuples sibériens, l'âme humaine est un oiseau attaché à Dieu par un fil. Un chamane californien, qui entrevit Dieu dans un spectre de lumière et l'entendit chanter, disait que « quelque chose qui ressemblait à un fil » allait de sa tête vers la face de Dieu. Depuis ce temps, cet homme ne pouvait plus cesser de répéter le chant qu'il avait entendu. Selon la mythologie des Pima le créateur était une plume, c'est-à-dire un chant. Elle prit la poussière qui se trouvait « sur sa poitrine » et chanta; sur quoi se formèrent la terre et une grande araignée dont la toile reliait le ciel et la terre.

Une tradition tibétaine réunit les différents symboles du son dans la formule suivante : les hommes de l'Est furent créés par une chaleur lumineuse; ceux du Sud sortirent du sein maternel et ceux de l'Ouest d'un œuf. Seuls les êtres extraordinaires sont issus d'une voix laide et horrible émise par un arbre du Septentrion.

L'ESSENCE SONORE DE L'HOMME

L'homme étant né du son, son essence restera toujours sonore. Nous avons vu que le chant d'un oiseau-moqueur, assis à la sortie de la caverne des Hopi, ajoutait au son fondamental de chaque individu une mélodie appropriée. Au moyen de cette mélodie, le nouveau-né fut affecté à une langue et une tribu déterminées. Le chant que l'oiseau assigne à chaque individu est un chant d'état civil qui légalise la place que son porteur occupe

dans la société. Il ne peut y avoir plus d'hommes sur terre que de chants ou de noms disponibles. Lorsque le répertoire de l'oiseau (qui est le héros civilisateur) fut épuisé, aucun homme ne put plus sortir de la caverne. C'est pourquoi les chasseurs de têtes ne tuent leur victime qu'après l'avoir obligée à confesser son nom. Ce nom étant libéré par le décès de son porteur, ils peuvent le donner à un de leurs enfants qui, faute de nom, n'ont pas encore pu acquérir une place légale dans la société.

Il y a encore deux autres chants, d'un caractère plus intime que cette mélodie personnelle. Nous les désignerons par « son fondamental » et « chanson individuelle ». Le son fondamental est le protoplasma de la force vitale de l'homme. Il n'est connu que par l'individu, auquel il appartient. Il constitue la dernière réalité métaphysique personnelle de son porteur. Il est le produit de l'individuation de la force active et anonyme qui réside dans la caverne de la vie. Il précède certainement le premier cri du nouveau-né qui, d'après une croyance fort répandue, attire l'âme dans le corps et détermine le nom intime de l'individu. La « chanson individuelle » est une mélodie qui exprime le rythme individuel d'une personne. Elle est connue de tous mais, en principe, elle ne peut être chantée que par son « propriétaire ». Il n'est pas nécessaire qu'elle soit une composition originale; il suffit qu'elle soit exécutée d'une manière très personnelle. Une chanson qui reflète de cette façon le comportement individuel est en effet presque inimitable. Parmi ces trois types de chants appropriés, le premier est inné et immortel; le second est souvent porteur de vertus médicinales dues à un mort qui apparut en songe. Le « chant personnel », conféré généralement par le héros de culture, correspond à un individu, mais, par extension, il peut aussi exprimer l'état civil d'une famille ou d'une société.

Selon Granet, le terme chinois qui signifie vie et destinée (*ming*) ne se distingue pas de celui (*ming*) qui sert à désigner les symboles vocaux. Peu importe que les noms ou les chants de deux êtres se ressemblent au point qu'il y ait chance de les confondre. Chacun de ces noms exprime intégralement une essence individuelle.

La voix, c'est l'homme; le chant est l'âme ou le véhicule de l'âme. Un homme attiré au ciel, pendant que les dieux

faisaient un banquet anthropophage (mangeaient la substance sonore d'un homme), s'aperçut que le mort était son beau-frère. Saisi d'épouvante, il descendit sur la terre et raconta ce qu'il avait vu; mais on le traita de fou, parce que, au même moment, son beau-frère se trouvait parmi ses amis en train de chanter une mélodie de sacrifice. La légende ajoute ensuite que, peu de temps après ces événements, une tribu voisine fit une irruption dans le pays, s'empara du chantre et le sacrifia aux dieux (îles Marquises).

NATURE ACOUSTIQUE DES LIENS ENTRE LES DIEUX ET LES HOMMES

LE HÉROS CIVILISATEUR APPORTE LA MUSIQUE A L'HUMANITÉ

Nous avons vu que, contre la volonté du créateur, le *transformer* réussit à fixer une limite à la vie humaine. Cette mortalité était une conséquence directe de la matérialisation des corps sonores et lumineux des premiers hommes. Si les dieux échappèrent à cette dégradation des images acoustiques, c'est « parce qu'ils eurent peur et se réfugièrent à temps dans le sacrifice sonore ». De cette façon, ils devinrent des chants purs et « virent de leurs propres yeux les hymnes dans lesquels ils s'embarquèrent » (*Maitrâya Upanishad*). N'étant pas soumis à la matière, ils ne furent pas non plus victimes de cette illusion des sens qui empêche le commun des mortels de reconnaître l'essence sonore et lumineuse de la réalité métaphysique. Mais les hommes peuvent encore remonter partiellement le courant de la matérialisation, s'ils se décident à pratiquer également le sacrifice. Pourtant, la grâce de « voir » les hymnes lumineux, les dieux ne l'accorderont qu'à quelques hommes élus.

L'idée de la *mâyâ* n'est pas un produit exclusif des hautes philosophies. Dans le mythe de la création d'un peuple aussi primitif que les Uitoto, on dit que Dieu émit primitivement au moyen d'un souffle une substance irréaliste qui sortit de sa bouche sous forme d'un fil. « Il toucha ce fil avec le doigt et le fixa grâce à un

rêve ». Mais lorsque le créateur examina le fond de ce rêve, il reconnut qu'il n'y avait aucune réalité. Il appuya sur le vide et prit la substance irréelle dans ses mains. Ensuite il foula le fond et s'installa sur la terre qu'il avait rêvée. On serait tenté de croire que ce fil est la corde d'un arc musical, mais comme les Uitoto prêtent à leur créateur aussi la forme d'une araignée, ce fil symbolise probablement le chant qui descend de la bouche du créateur vers la terre. Ce fil sonore, dont une extrémité forme la terre, établit aussi un pont entre le créateur et les hommes, entre la réalité métaphysique et la réalité physique. Situé entre le monde éternel et celui de nos représentations, il traverse toute la zone du rêve qui tisse le monde matériel de notre illusion. Un autre symbole très ancien de la route qui part de la terre et traverse la *mâyâ* pour arriver au seuil de la réalité métaphysique, est l'arbre-tambour « rêvé par la déesse-mère, lorsqu'elle reçut les paroles divines » (Menominee). Ce tambour, de même que le fil, correspond à l'arbre parlant qui domine la montagne mythique et dont la pointe touche l'étoile polaire.

Or, cette route sonore n'a pas été touchée par la matérialisation partielle du monde acoustique. Elle s'est maintenue jusqu'à nos jours telle qu'elle sortit de l'abîme primordial, c'est-à-dire « comme un arbre ». Facilement praticable pendant le premier stade de la création, son accès est devenu cependant plus difficile, parce que, dans le monde matériel, elle n'est plus visible. Les rythmes qui frayent le chemin à travers le voile de la *mâyâ* sont restés sonores, mais leurs éclats de lumière ne sont plus perceptibles aux yeux des hommes. Même Isis et Osiris, séjournant sur terre, ne purent remonter au ciel qu'après avoir repéré et reconstruit cette voie moyennant un chant.

Mais ce pont entre le ciel et la terre ne reste utilisable de part et d'autre qu'à condition d'être réalisé avec un degré extraordinaire de confiance. Il est vrai que tous les rites présument la confiance comme une *force active* (et non seulement comme une condition préliminaire) pour faire réussir le sacrifice, mais le musicien, et en particulier le musicien aveugle, paraît avoir été considéré comme le personnage le plus apte à développer cette force, parce que l'invisibilité, l'impalpabilité et le lancement exact (la mise en voix) du phénomène sonore

réclament une confiance-force plus grande que n'importe quelle autre forme du sacrifice. Aussi le *Rigveda* désigne-t-il le musicien comme un *svābhanavah*, c'est-à-dire comme un homme qui porte la lumière en lui-même. Parmi tous les mortels, le musicien au chant lumineux est celui qui ressemble le plus aux dieux.

Pourtant l'homme, de ses propres forces, ne sut pas reconnaître la puissance extraordinaire de ce pont sonore qui lui donnait un accès aussi facile au monde des dieux. Bien au contraire, il était gêné par la proximité du ciel (autrefois si proche de la terre) et il le repoussa pour avoir plus d'espace. Il coupa même l'arbre parlant et il s'aperçut trop tard que cette action (exécutée très souvent par une femme) lui avait été néfaste. Pour réparer ce mal, il fallut que le héros civilisateur descendît du ciel et enseignât aux hommes les rites et les chants nécessaires pour vaincre l'illusion des sens et leur faire récupérer l'immortalité. Il dirigea leur attention surtout sur la forme la plus substantielle des offrandes possibles, c'est-à-dire sur le sacrifice sonore qui se déroule dans les hymnes des personnes pieuses. Ce bienfaiteur, vénéré souvent comme un ancêtre mythique, leur fit comprendre que, dans ce monde matérialisé, l'offrande du souffle vital par le chant était le moyen le plus direct, le plus sûr et le plus efficace de s'acheminer sur le pont, le fil ou « l'échelle » qui relie la terre au ciel. Les dieux ne sauraient négliger les sacrifices sonores que les hommes leur présentent, parce que ces rites touchent la substance des immortels. Ils sont obligés d'y participer. De même les hommes ne peuvent se soustraire au sacrifice que les dieux exigent, mais ils sont libres de l'accepter en chantant ou de faire la sourde oreille en le subissant, muets et passifs. Le sacrifice est réciproque; il est la loi du monde. Mais, lorsqu'il est sonore, les dieux se matérialisent et les hommes se spiritualisent sur cette voie, et c'est alors que se réalise l'interpénétration du ciel et de la terre qui amène l'harmonie entre les dieux et les hommes. A mesure que l'homme est disposé à se transformer en résonateur et à devenir « fine oreille », il est récompensé par la faculté de défaire le voile de l'illusion et de se rapprocher du monde acoustique des morts. Le sacrifice sonore est supérieur à toutes les autres formes du sacrifice. Il est la substance du chant rituel et il résonne par

la corde vibrante (le fil ou le « pont de crins »), par la flûte (« la passerelle de bambou ») ou par le tambour (l'arbre parlant). Les Samoyèdes et les Kato californiens disent que de chaque homme part un fil qui le relie directement à Dieu. Plus ce fil est tendu, plus la relation est intense. D'après une croyance des Lakher (Inde), le ciel et la terre communiquent par un réseau de cordes qui sont tellement rapprochées les unes des autres, que seul un esprit peut passer par l'espace qui les sépare. Lorsqu'un chef de tribu meurt, son âme passe entre ces cordes et en coupe une. Alors un tremblement de terre se produit.

Ce chemin entre la terre et le monde des dieux et des morts se déroule en forme de spirale. Ce symbole de la croissance et de la révolution du soleil est souvent représenté par un escalier tournant qui se compose d'une série de coins enfoncés en une succession hélicoïdale dans le tronc d'un arbre. Musicalement, cette « hélice à huit spires » (Dogon, Duala) correspond à un chant qui se répète par groupes de huit unités de temps, soit en augmentant son intensité, soit par un *accelerando*, soit par une diminution progressive de la sonorité ou de la durée des sons employés. Étant donné que presque tous les rites représentent des actes qui imitent la puissance du verbe créateur, le chant en spirale a des affinités directes avec le chant du tourbillon, avec la plume qui tournoie sur les eaux primordiales, « la buée tiède, porteuse du Verbe, qui se meut sur une ligne hélicoïdale » ou le fil en spirale qui, au dire des Dogon, propulse le soleil. Selon Griaule, à qui nous devons des renseignements précieux sur la philosophie des Dogon, tout le système du monde est descendu le long du fil de la Vierge. Les mythes américains et asiatiques disent qu'au commencement le *transformer* courut sans cesse « en cercle autour de la terre pour la faire croître en hauteur et en largeur ».

LA MUSIQUE, ALIMENT DES DIEUX

Ces hymnes ou ces spirales sonores réalisent l'échange des forces entre le ciel et la terre au moyen du chant alterné. Comme les dieux sont toujours avides de chants de louange qui « les fortifient et les font croître » et

que, d'autre part, les hommes ont également besoin des chants de la grâce divine (ne fût-ce que sous la forme de la pluie fécondante), le chant alterné nourrit autant les hommes que les dieux. « Les dieux trouvent leur subsistance dans ce qu'on leur offre ici-bas, comme les hommes la trouvent dans les dons qui leur viennent du monde céleste » (*Taittiriya Upanishad*). Aussi les hommes ne manquent-ils pas de profiter de cette situation et offrent-ils leur souffle vital pour préparer le véhicule sonore, dont leurs âmes auront besoin après la mort, pour pouvoir entrer dans « la maison des chants » ou « le pays de la musique ». « Si les dieux mangent, ne fût-ce qu'une seule fois, la nourriture qu'on leur offre, on devient immortel » (*Kausitaki Upanishad*). Le *Sâma-vidhâna Upanishad* attribue à chaque dieu (Prajâpati, Adityas, Sadhyas, Agni, Soma, Mitra Varouna et Vayou) un son déterminé de l'échelle tonale comme aliment. Mais généralement ce sont des hymnes qui nourrissent les dieux dont ils portent le nom. Dans le *Rigveda*, le poète offre son chant au même titre que la boisson rituelle. Le *Li-ki* considère le chant et la libation comme les deux éléments principaux du sacrifice, mais le chamane sibérien verse au dieu Aerlik un vin qu'il puise directement dans son tambour. Les prêtres mexicains attachaient des coupes à boire à leurs tambours rituels. Pour le sacrifice du Soma les prêtres védiques ajustaient des cavités de résonance au vase de sacrifice afin d'augmenter la sonorité du « murmure de Soma » quand le jus sortait du pressoir. Les holocaustes et les libations ne sont que des expressions secondaires du sacrifice, mais ils sont conformes au monde matérialisé. Les *sutras* du *Yajurveda* confessent clairement que les morts ne mangeaient pas les sacrifices matériels. Ils en consommaient surtout la chaleur. Mais primitivement on ne leur faisait aucun sacrifice matériel; on se limitait à prononcer des *mantras*.

MULTIPLICITÉ DES FONCTIONS DU HÉROS CIVILISATEUR

Nous avons vu que le chemin sonore, susceptible d'établir ce contact fécond avec les morts, a été frayé par le héros civilisateur. Ce bienfaiteur de l'humanité révéla aussi que les morts logent souvent dans les pierres

et les arbres. Étant donné que la transformation partielle du monde acoustique en matière se réalisait d'abord dans la roche et le bois, ces matériaux « les plus anciens » sont — après le chant — les meilleurs intermédiaires entre le monde acoustique et le monde matériel; et voici pourquoi ils forment aussi un lieu de passage pour les âmes des morts qui vont d'un monde à l'autre. Aussi le héros civilisateur s'efforce-t-il d'aménager la terre le plus vite possible pour mettre toutes ces ressources naturelles en valeur. Il creuse des canaux pour rendre la terre plus habitable et rend les pierres et les arbres plus maniables en les transformant en lithophones et en tambours, en haches, en récipients ou en canots. Il commence par la construction des instruments de musique et les transforme plus tard en outils dont la puissance résidera dans leur origine musicale. L'arc musical se convertira en arc à tir, le cor deviendra une corne, la flûte donnera naissance au soufflet, la harpe se transformera en barque, les tambours circulaires formeront un char ou les roues d'un char. Pour augmenter la force du sacrifice sonore de ces instruments, qui lui permettent de travailler, de lutter, de voyager et de se nourrir, il se servira même des cadavres pour faire chanter les morts. Leurs peaux couvriront ses tambours. Leurs fémurs lui fourniront des trompettes, et deux crânes, réunis par leurs sommets, constitueront un tambour en forme de sablier.

Le héros civilisateur est tantôt un médecin, tantôt un berger ou un forgeron; mais il est toujours un chanteur. Il a le grand mérite d'avoir inventé le métal dont le son repousse les démons et dont la sainteté est presque égale à celle de la pierre. Le côté sombre de sa double nature se traduit par sa collaboration avec le *transformer II*, qui est soit un guerrier féroce et un peu bête, soit un chasseur. Le premier exige le sacrifice, le second le met en valeur. Sur le plan astrologique, le *transformer* représente (suivant les civilisations) la lune décroissante, l'étoile du soir ou Mars. Le héros civilisateur correspond au croissant, à l'étoile du matin ou (par opposition à Mars) à Vénus. Ce couple représente souvent les ancêtres mythiques de l'humanité. Selon la mythologie des Cora (Amérique), l'étoile du soir est un libertin qui habite un beau jardin situé aux rives du fleuve

de la vie, alors que l'étoile du matin est un poète chaste, un médecin-musicien, enthousiaste des sciences et des arts qu'il apporte aux hommes.

Grâce à son contact intime avec les dieux, le héros civilisateur peut apporter aux hommes le feu qu'il a obtenu en ébréchant le disque solaire ainsi que les animaux et les grains qu'il emporte souvent dans un tambour. Dans les contes qui rapportent des événements de ce genre, intervient souvent un élément comique ou dramatique qui caractérise la double nature ou la position intermédiaire du héros de culture, qui n'est ni un dieu authentique ni un homme véritable. Selon une légende que A.-M. Vergiat a rapportée de l'Oubangui-Chari, Yilungu, le dieu créateur, remit à Téré trois paquets. Ensuite il tressa une longue corde et un grand filet. Dans un récipient qu'il ferma, il avait mis de l'eau, dans un panier un couple de chaque espèce et dans un autre les graines de toutes les plantes. Téré, ne connaissant point le contenu des trois paquets, s'installa avec eux dans le filet pour descendre sur la terre. Mais avant de partir, Yilungu lui remit un tam-tam pour qu'il l'avertît de son arrivée sur terre, tout en lui recommandant de ne s'en servir que lorsque ses fesses toucheraient le sol. Puis il laissa filer la corde. Téré était à mi-chemin que, fort curieux de connaître le contenu des trois paquets, il se mit à frapper le tam-tam. A cet appel Yilungu se pencha et invektiva contre Téré : « Comment, tu n'es même pas à mi-chemin et tu frappes déjà le tam-tam. La terre est encore loin. » Et il continua à laisser filer la corde. Quelques instants plus tard le tam-tam retentit de nouveau. Yilungu se contenta de hausser les épaules et continua à filer la corde. Quelques minutes s'écoulèrent et à nouveau le tam-tam se fit entendre. Alors Yilungu coupa la corde. Mais le pauvre Téré n'était pas encore arrivé et c'est bien lourdement qu'il tomba avec ses cadeaux sur le sol.

Le rapport entre le héros civilisateur et le tambour est constant. Mais il est loin d'avoir toujours cet aspect burlesque, car dans le maniement du tambour réside la véritable force des ancêtres mythiques. C'est le dieu du tonnerre lui-même qui leur a conféré le droit de répéter les rythmes du tonnerre sur cet instrument, afin que les hommes puissent entendre au moins un écho de

la voix céleste. La légende des Dogon rapporte que ce couple de jumeaux ou ce forgeron-musicien avait des tambours en forme de soufflet de forge ou d'enclume. En frappant ces tambours, il imite la force créatrice des dieux, scande et fortifie la prière et apaise les courroux. Toutes les fois que le forgeron sacrifie ses forces en battant son enclume, une partie de ses forces lui échappe et se communique à la terre. Sa masse, dans laquelle les graines sont descendues du ciel, est « l'image du monde » et le centre de la caverne. Dans cette forge terrestre le héros civilisateur réalise le sacrifice sonore à l'exemple de la forge céleste dont l'orchestre de tambours rythme le mouvement de l'univers. Un bon nombre de traditions disent que le forgeron laisse traîner une jambe, imitant en ceci le dieu du tonnerre qui n'a qu'une seule jambe et danse sur une queue de serpent. Mais comme les corps du héros civilisateur et de son rival se rapprochent davantage de la forme humaine avec deux jambes, ils imitent les dieux en boitant d'un pied.

LE HÉROS CIVILISATEUR DANS LA MYTHOLOGIE CHINOISE

Dans la mythologie chinoise, toute une armée de forgerons et de joueurs de tambour peuple la montagne mythique. To-fei, le fils du mont campaniforme, est un dieu glouton, un hibou aux cris féroces, dont les tambours et les flûtes sont des soufflets de forge. Les fils de la fille du fleuve Rouge inventèrent des tambours et des cloches. Tchouei créa des instruments à vent. D'autres traditions rapportent que les premiers chants et les premiers instruments de musique émanèrent des huit vents ou des voix des huit ancêtres. Les huit chants parlent de l'éducation des hommes, des soins à donner à la volaille, de la culture des herbes, du labourage des champs, du respect des règles du ciel, des bienfaits des empereurs mythiques, de l'exploitation des ressources de la terre et de la domestication des animaux. Les huit instruments sont destinés à faire résonner les huit éléments. Dans le lithophone vibre la pierre (en particulier la phonolithe des volcans), dans les ocarinas la terre cuite, dans les cloches et les anches des orgues à bouche le métal, dans les racleurs et cliquettes le bois,

dans les flûtes le bambou, dans l'orgue à bouche la calebasse, sur les tambours les peaux, dans les cordes la soie. De grands sacrifices sont nécessaires pour établir la paix et l'ordre sur la terre. Kouen, le musicien, dut se sacrifier en combattant le chaos et les dieux gloutons. Kouei qui, au moyen d'un lithophone fit danser les animaux, fut chargé par l'empereur mythique Chouen de créer la musique : « La musique est l'essence du ciel et de la terre. Seul un saint peut introduire de l'harmonie dans les principes de la musique. Kouei posséda les facultés nécessaires pour créer cette harmonie. » Alors Houang-ti le fit prisonnier, le sacrifia et se servit de sa peau pour faire un tambour. Il le frappa avec l'os de la bête de tonnerre afin d'inspirer à l'empire une crainte respectueuse. Il prit aussi soin de donner à toute chose une désignation correcte, « afin d'éclairer le peuple sur les ressources utilisables », et institua une commission composée de scribes et de musiciens aveugles, chargés de contrôler toute altération des emblèmes visuels ou auditifs. Le même Houang-ti affecta également aux différentes familles un nom approprié, destiné à singulariser leur vertu. Il y réussit, dit-on, en jouant de la flûte.

Comme tous les empereurs, Yu le Grand était un forgeron. Il créa le tambour à un seul pied (« la porte du tonnerre ») et les neuf chaudrons sonores correspondant aux neuf parties de la terre. Il introduisit le mariage des métaux et construisit des « tambours de bronze ». Il vainquit le dragon de la sécheresse en émettant avec son cor le son du dragon de l'eau. Il dansait en ployant une jambe, afin d'imiter l'oiseau de pluie ou le dieu du tonnerre qui danse sur un seul pied. Comme il avait « la voix juste », correspondant à l'essence des objets qu'il imitait, il put devenir lui-même le faisan qui, avec le bruit de ses ailes, amène le tonnerre. « Au premier mois de l'année il y a nécessairement du tonnerre; mais le tonnerre n'est pas nécessairement entendu. Ce sont les faisans qui font que nécessairement on l'entend. »

Toute cette montagne mythique, dans laquelle les ancêtres peuvent se transformer en animaux, ou, en ployant leurs jambes lunaires, chevauchent des animaux ou des outils qui sont des instruments de musique, où les crocodiles, dans leur joie de vivre, se tapent le ventre et où les morts sont des tambours ambulants

ou marchent avec des jambes en forme de trompettes, font penser parfois aux œuvres créées par l'imagination d'un Jérôme Bosch. Ces formes, qui touchent à la fois au tragique et au comique, sont l'expression du dualisme de la zone intermédiaire entre le monde acoustique et le monde matériel.

Liu Pou-wei rapporte que Houang-ti voulut aussi assigner à la musique des notes invariables. Il envoya Ling-Louen, le ministre de la musique, vers le pays des morts, aux confins septentrionaux de l'empire. Dans une vallée sonore, près des sources jaunes, Ling-Louen vit des bambous merveilleux, tous de la même grosseur. Ayant coupé l'une des tiges entre deux nœuds, il souffla et un son sortit. Or ce son était celui même de sa voix, lorsqu'il parlait sans passion. Il était aussi le murmure du fleuve Jaune qui naissait dans la vallée. En entendant ce son, deux oiseaux, un couple de faisans, se posèrent sur un arbre. Le premier émit six sons en partant du son issu du bambou de Ling-Louen. La femelle émit six autres sons. Le ministre ayant prêté l'oreille, coupa onze autres tubes répondant à tout ce qu'il venait d'entendre. Cela fait, il rentra au palais et remit à son maître ces étalons sonores que l'on nomma *liu* c'est-à-dire « lois ». Voici les noms de ces sons par ordre chromatique et ascendant : la cloche jaune, le grand *liu*, le grand fer de flèche, la cloche serrée, l'ancienne purification, le *liu* cadet, la fécondité bienfaisante, la cloche des bois, la règle égale, le *liu* du sud, l'imparfait, la cloche d'écho. Il est très probable que primitivement ces bambous n'étaient pas des flûtes, mais des bâtons de rythme.

Par la suite, l'effort des empereurs porta sur la transformation de la musique naturelle en musique artistique et sur la création d'un bon répertoire musical. Lorsque T'chouan-hou monta sur le trône, tous les vents soufflèrent dans les directions correspondantes. L'empereur, ravi de ce chant, ordonna au dragon Fei d'imiter les huit vents et de donner à ce chant naturel une forme musicale. Le crocodile T'o (tambour) fut chargé de marquer le rythme par les sons *yang*, qu'il produisit en se battant le ventre avec sa queue. Cette musique fit tant de plaisir à l'empereur qu'il en fit un sacrifice sonore aux dieux. Sous l'empereur Yao, le musicien Tsi jouait d'un tambour et d'un lithophone qui firent danser les

animaux. Il imitait aussi le bruissement des forêts et les sons des fleuves. Pour ces pièces toutes nouvelles, un musicien aveugle éleva le nombre des cordes de la cithare de cinq à quinze et les employa pour faire des sacrifices aux dieux. Mais on essayait aussi de se servir de cette musique nouvelle à des fins magiques. Le roi Wou fit composer des chants et construire de nombreux instruments de musique dont le son obligeait le faisan à régler son vol sur les rythmes de l'orchestre impérial. Yu le Grand n'hésitait même pas à mettre la musique au service de la propagande. Lorsqu'il eut canalisé les grands fleuves, il ordonna au musicien Ngan-Yao de composer les neuf parties du *Hia Yue* qui célébrait les exploits et les bienfaits de l'empereur.

AU MOYEN DE LA MUSIQUE LES HOMMES IMITENT LES DIEUX

SITUATION COSMIQUE DU MAGICIEN-CHANTEUR

Le créateur et son rival, ainsi que le héros civilisateur et son adversaire, entretiennent leurs relations avec l'humanité au moyen des esprits. Ces êtres sont généralement les âmes des morts. Ils entrent dans l'ouïe ou dans le corps du magicien qui forme le dernier échelon de la hiérarchie des êtres à double nature. Aussi accuse-t-il souvent, dans sa manière de parler, de chanter ou de s'habiller, un caractère nettement hermaphrodite. Son secret consiste dans l'art de savoir imiter les dieux. Presque tous les rites cherchent à réaliser par leurs chants des actes d'analogie avec la musique de la création. Aussi bien la force évocatrice, capable de ramener le printemps, la pluie ou la santé, que la construction de l'échelle sonore entre le ciel et la terre, émanent du sacrifice sonore. Le siège de cette capacité du magicien « d'étendre le sacrifice » réside dans sa voix ou dans un engin magique qui, en définitive, est toujours un instrument de musique ou un symbole du son. Par sa parole humide et lumineuse le chantre alerte les dieux, suscite leur action et prolonge leur son. Mais comme cette « flèche

sonore » se dirige vers le pays des morts, un rapport direct avec les esprits est indispensable.

Pour parvenir à ce but un magicien australien se laisse mettre à mort et jeter dans un trou d'eau pour quatre jours. Le cinquième jour on l'en retire; on lui donne l'os d'un mort qui sert aux envoûtements et on lui enseigne les chants nécessaires. Le jeune chamane sibérien visite le pays des morts pour « se faire durcir la voix et la gorge ». Ensuite on le conduit à un arbre immense, peuplé d'âmes humaines qui lui donnent trois branches dont il doit construire trois tambours. Souvent le futur médecin-chanteur est obligé de se soumettre à une opération très difficile. Alors les esprits lui ouvrent le ventre, lui enlèvent les viscères et introduisent dans son corps des cordes et des cristaux qui arrivent en sifflant. Pendant les longues semaines qu'il passe dans la solitude, il s'astreint à connaître la musique interne des objets. Une telle infiltration dans l'essence de la vie cosmique ne peut se réaliser que grâce à un sentiment de solidarité avec les objets et à une identification complète de l'homme avec la nature au moyen du son. Il faut que se produise entre le magicien et son objet une compénétration qui efface les frontières entre le sujet et l'objet et qui confère au magicien la faculté de reproduire avec « la voix juste » les sons qui, normalement, n'appartiennent qu'aux objets qu'il imite.

On n'a pas le choix entre devenir un magicien-chanteur ou non. Une voix impérieuse qui vit dans l'âme du candidat, lui impose son destin. Un magicien yakoute raconte qu'à l'âge de vingt ans, il tomba malade et entendit subitement les voix de tous les objets que les autres hommes ne pouvaient percevoir. Il en souffrait terriblement jusqu'à ce qu'il prît un tambour et commençât à chanter et à jouer de l'instrument. Alors les esprits purent pénétrer dans son corps. Au dire des Wintu (Amérique), les esprits (les sons-substance) lui percent les oreilles. Mais pour qu'ils puissent entrer par une oreille, traverser la tête et sortir par l'oreille opposée, il faut que le chamane chante sans interruption. Les hautes civilisations connaissent également ce chemin acoustique qui permet d'acquérir des connaissances ésotériques. Selon l'*Atharvaveda*, le yogi fait son ascension vers Brahmâ en dix étapes. La première résonne

comme « *cinî* », elle est conforme au corps; la seconde fait entendre « *cininî* » et tord le corps. Le troisième son, issu d'une cloche, fatigue. La quatrième étape, semblable au son d'une conque, fait secouer la tête. Ensuite vibre une corde qui excite le palais, ce qui engage le yogi à battre des mains et à boire « la vérité immortelle voilée ». La septième étape est un son de flûte qui révèle de nouvelles connaissances. Au huitième et au neuvième stade, un rythme de tambour exprime la Parole Sainte et produit l'invisibilité du yogi qui, au dixième son, par un coup de tonnerre, devient Brahmâ.

LE CHANT DU MAGICIEN

Un magicien-chanteur est donc plus qu'un homme ordinaire. Étant un résonateur cosmique, le rayonnement de sa puissance croît avec sa faculté d'entendre et de résonner. Il est capable de reproduire au moins une partie du langage primitif des dieux. Souvent il voudrait être comme les dieux, ce qui n'a d'ailleurs rien d'étonnant, puisqu'il peut s'identifier avec tous les êtres qu'il se sent en mesure d'imiter.

La forme la plus courante de ces métamorphoses est la transformation en animal. Dans les rites de l'Égypte et de l'Inde anciennes on cherchait à imiter les voix des dieux zoomorphes avec le plus grand réalisme. Les hymnes à Indra étaient chantés avec la voix d'un vautour ou d'un taureau; pour Soma on imitait le bourdonnement des abeilles. Pendant les trois libations, les prêtres védiques récitaient le matin d'une voix de poitrine qui ressemblait au rugissement du tigre; à midi on chantait avec la voix de gorge, semblable au cri de l'oie; le soir on se servait de la voix de tête qui rappelait le cri du paon. Les Douala (Afrique) assimilent la voix de tête à l'aigle, celle de la poitrine au tigre et celle du ventre au bœuf. Mais, dans ces coutumes, la différence entre la magie et la religion commence déjà à devenir sensible. Le magicien cherche à s'identifier avec son dieu ou son esprit pour mettre la main sur lui. La religion se limite à appeler ou à réveiller son dieu et lui offre la nourriture acoustique sous la forme d'un chant de louange; mais elle ne cherche pas à entraver la liberté de ce dieu. L'imitation des cris et des mouvements des dieux dans l'inten-

tion de réaliser une transsubstantiation au moyen du son se trouve déjà chez les tribus totémistiques. Pour elles l'imitation des essences sonores constitue l'unique forme du sacrifice. On sait que, dans ces civilisations, chaque objet et chaque être ont été créés par la voix d'un dieu-totem. Lorsque ces dieux, épuisés par leur travail, se retirèrent, ils confièrent chaque création à un individu humain déterminé en le rendant responsable de la conservation et de la multiplication de cette espèce. A cet effet, ils lui enseignèrent le sacrifice sonore, c'est-à-dire l'imitation exacte des sons-substance au moyen des cris et des chants. Tout individu sachant imiter le bruit de la pluie ou le sifflement du serpent, sera une pluie ou un serpent, capable de réanimer la pluie ou le serpent au moment propice. Le sacrifice du magicien qui jeûne, offre son souffle vital en chantant, se met en extase et, d'inanition, tombe finalement par terre pour réaliser la transsubstantiation par le son, est un phénomène très répandu. Pourtant son existence dans les cultures totémistiques peut paraître étrange, étant donné que ces civilisations ne connaissent pas les sacrifices matériels. Mais A. W. Howitt a souligné à plusieurs reprises que dans ces rites australiens les cris constituent la partie centrale des cérémonies. C'est précisément dans le sacrifice exclusivement acoustique que se manifeste le caractère particulièrement ancien de ces civilisations.

Au moyen de « la voix juste », le magicien réussit donc à réveiller les dieux ou les esprits qui animent les objets et à s'identifier avec eux. Les substances des esprits évoqués ayant pénétré son corps, le magicien, en les faisant parler par sa bouche, cherche à leur imposer sa volonté par l'insertion du cri-substance dans une chanson qui, munie de paroles, imprime à cette force la direction désirée. Souvent il commence par un murmure en gesticulant avec ses mains, afin de repérer le corps sonore de l'esprit envisagé. Sa pensée s'étant éclaircie, peu à peu il élève la voix. Lorsque le contact s'est établi, un bruissement ou un sifflement trahit l'arrivée de l'esprit. La présence de cet être se traduit presque toujours par des sensations auditives qui, après cela, peuvent être doublées ou non d'impressions visuelles. Comme chaque esprit *est* une mélodie déterminée, le timbre de sa voix et le motif caracté-

ristique de son chant constitueront les éléments principaux de la composition, dans laquelle le magicien emprisonnera cet esprit. Dans d'autres cas la cérémonie commence par un cri qui effraye les esprits. Ensuite le magicien leur chante leurs noms, leur couleurs, leur habitat et leurs qualités. Quand il a à faire à un esprit inconnu, il emploie des paroles flatteuses ou des invectives, afin de l'obliger à se présenter et à confesser son nom ou sa chanson. Au lieu de « chevaucher » la voix du magicien, l'esprit peut s'introduire aussi dans un engin magique. Le médecin des Cherokee tient dans la main droite un croc de serpent et, pendant qu'il chante, l'esprit-serpent est censé pénétrer dans le croc que l'on voit frémir. En terminant sa chanson, le médecin porte le croc à sa bouche, souffle dessus et chante. Après cela, il s'en sert pour dessiner des sillons sur la poitrine du malade. Les Pangwe (Afrique) « sucent » le son-substance de l'esprit d'un objet, « comme une araignée suce le sang de sa victime ». Ensuite ils l'enferment dans leur bouche et le « font danser dans le filet d'une chanson » exécutée à dents serrées. Finalement, quand il est épuisé, ils l'expectorent.

Il n'est pas facile de tracer la limite entre les demi-dieux et les esprits. D'une façon générale, ces êtres sont les âmes de personnes mortes dont on se souvient encore plus ou moins. Suivant leur importance ou le temps écoulé depuis leur mort, ils vivent dans les nuées ou dans les matières anciennes (pierre, bois, eau). Comme ils peuvent se déplacer, ils ne forment pas l'essence sonore des objets qui leur servent de support, mais ils sont capables d'exercer une grande influence sur les êtres qui leur offrent l'hospitalité. Les esprits qui constituent la substance sonore de ces objets forment le dernier échelon des êtres semi-divins engagés dans la création et la conservation du monde matériel. La magie pratique s'adresse surtout à eux, parce qu'ils sont plus faciles à atteindre que les dieux.

Les textes des chansons se réduisent souvent à une simple répétition du nom de l'esprit. Les discussions et les invectives entre le sorcier et son adversaire sont probablement des produits de basse magie. Pour que le rite soit efficace, chaque nom, ou chaque phrase, doit être exécuté sur une seule respiration. Si le texte contient

plusieurs phrases, il est indispensable qu'un tambour, un hochet ou une cloche sonnent sans interruption pour couvrir les silences du chanteur. Il faut que « le sacrifice soit continu », sinon un mauvais esprit ne manquerait pas de faire avorter le rite en se glissant dans les silences. « Il déchirerait le filet » (Douala).

Une grande gamme de ressources dynamiques est également nécessaire. Il y a des esprits qui désirent être abordés doucement et d'autres qui préfèrent qu'on leur parle sur un ton franc et fort. Un chant magique est toujours une accumulation de forces qui, à partir du cri initial, s'accroît de plus en plus. Son potentiel dépend de la capacité du magicien qui doit savoir s'arrêter, « avant que le chant éclate ». Les Douala considèrent certaines interjections vocales comme des soupapes. Mais même sans avoir approché ce point critique, le simple fait de terminer une chanson est toujours accompagné de certaines mesures de précaution. Un chant est « un char qui descend sur une pente » ou « un animal qui s'est mis en colère » (Douala). Aussi les hommes lancent-ils des cris féroces, pendant que les femmes lâchent des trilles perçants pour avertir les gens que la chanson est sur le point de se terminer. Alors tout le monde fuit en poussant des cris qui empêchent les esprits libérés de se précipiter sur les personnes dont ils ont été « prisonniers dans la chanson ». Dans les îles Marquises, on forme la cadence moyennant un son très long, coupé finalement par un brusque coup de diaphragme au moment où l'on ferme la bouche. « On fait un nœud, comme si l'on fermait un sac. » Les derviches tourneurs terminent leurs chants par une puissante exclamation de la syllabe HOU qui veut dire LUI (Dieu).

Un bon magicien doit être un bon chanteur. Cela ne veut pas dire qu'il doit avoir une belle voix; il doit être un résonateur desséché par le sacrifice, capable de reproduire tous les sons de la nature. Quand sa peau, sèche comme le parchemin d'un tambour, touche ses os, il est devenu une offrande pure aux dieux qui, à leur tour, s'offrent alors à lui en entrant dans son corps. Il suffit qu'il laisse sa bouche grande ouverte et se comporte comme le dieu évoqué, pour que celui-ci pénètre en lui, lui imprime les mouvements de sa danse

et chante par sa bouche. Or, si le corps du magicien-danseur est chargé de grelots ou de paquets de demi-coques de fruits desséchés ou de pièces métalliques, cet « homme-sonnaïles » (Schaeffner) n'est plus qu'un instrument de musique du dieu qui l'a envahi. A l'exemple des dieux, il est un cadavre vivant. Constituant un foyer du sacrifice sonore, il se place dans le centre mystique de l'univers. Il ressemble à l'arbre parlant ou à l'arbre du culte dont les branches portent toutes sortes d'offrandes et des instruments de musique qui sont censés renfermer les âmes humaines. Par opposition aux « instruments » du monde purement acoustique, ces instruments ne sont plus de purs symboles des chants divins, mais des images concrètes des dieux, car les ancêtres ont formé les instruments à l'image des maîtres du monde. Tout instrument de ce genre est une caverne de résonance qui produit une musique lumineuse pour ceux qui savent l'entendre. Le « tambour du corbeau » des Tsimshian (Amérique) émet une clarté éblouissante. Les habitants de l'île Malékoula parlent d'une conque immense et rayonnante qui nage sur la mer. Selon la tradition hindoue, des clochettes des stoupas émanaient des sons harmonieux en même temps que la lumière. Peut-être cette idée était-elle aussi liée à l'aspect brillant du métal. Une inscription sumérienne du troisième millénaire mentionne une cymbale ou coupe d'offrande qui « brille comme le jour ».

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE SONT DES DIEUX ISSUS DU SACRIFICE

Nous avons vu que les ancêtres, en construisant les instruments de musique, se servaient surtout des « matières anciennes ». Dans les Indes, Dhamrakara émet par les pores de son cuir chevelu et les paumes de ses mains toutes sortes d'instruments. Lorsque le grand Manitou donna son tambour à l'ancêtre maternelle des Chippewa, il réclama en échange le sacrifice de deux hommes pour en faire un nouvel instrument. De même Houang-ti n'hésitait pas à tuer Kouei, le musicien, et à se servir de la peau de sa victime pour construire un tambour. Mais lorsque sa peau fut bien séchée, Kouei devint plus puissant encore, car désormais

sa voix parlait à travers sa peau sacrifiée. Tout corps résonnant procédant d'une « matière ancienne » ou du sacrifice d'un dieu, d'un ancêtre, d'un homme ou d'un animal, est un réservoir de forces surnaturelles, dont les formes parfois anthropomorphes ou zoomorphes reproduisent l'image des êtres sacrifiés. Aussi les hommes, construisant leurs instruments, imitèrent-ils l'œuvre des dieux. Les Incas scalpaient leurs victimes et en faisaient des mannequins qu'ils gonflaient pour leur frapper le ventre. Au Tibet, le lama souffle dans un fémur humain, transformé en trompette. Les chamanes asiatiques considèrent l'homme ou l'animal qui ont sacrifié leur peau pour la construction d'un tambour, comme « le Seigneur de l'instrument ». La baguette est tantôt un « couteau », tantôt un « fouet » ou elle a la forme d'une patte meurtrière ou d'un Y, qui est un symbole du sacrifice. A des occasions particulièrement solennelles, le chef des Bayeke (Afrique) jette une lance à l'intérieur du tambour. Les Dchagga (Afrique) considèrent l'arc musical comme le corps d'une jeune fille assassinée et jetée à l'eau. Dans un conte kirghiz, probablement d'origine persane (*Tuti Name*), un dieu-singe, sautant d'un arbre à l'autre, tomba et se blessa mortellement. Ses intestins restant tendus entre deux branches, résonnèrent au vent lorsqu'ils furent devenus secs. Un chasseur qui découvrit cet « instrument » en imita le principe et construisit le premier luth.

L'incarnation des dieux du tonnerre se réalise de préférence dans les tambours. Les rhombes australiens, qui reproduisent également la voix du tonnerre, sont les corps pétrifiés des dieux-totems morts à la suite de leurs sacrifices sonores. Aussi les Kaitish donnent-ils à chaque rhombe le nom du dieu incarné dans cet instrument. Les hochets des Menominee sont les « mains » d'un dieu. La conque de Çiva est la parole divine. A l'ouverture de la conque est Chandra, le dieu de la lune, sur son côté Varouna, sur son revers Prajâpati. Sur la pointe se trouvent Gangâ, Sarasvatî et tous les autres fleuves sacrés des trois mondes. Çiva inventa la cithare en contemplant Pârvatî. Le long manche de l'instrument correspond au pur visage de sa çakti. Les deux gourdes représentent ses belles formes. L'ivoire symbolise ses seins, le métal ses bracelets et le son de l'instrument est sa respiration rythmée. Des trompettes d'argent de

l'Egypte ancienne portent les images des dieux Ptah et Amon-Rê ou Rê-Horakhti. Mais la majorité des instruments paraît correspondre aux ancêtres célestes. Le grand tambour mexicain *bue buetl* du dieu de la guerre est le « vieux chanfre » lui-même. Les tambours-arbres des Nouvelles-Hébrides, de même que certaines flûtes taillées en forme de corps humain en Colombie britannique et en Nouvelle-Zélande, sont des ancêtres. Tous les instruments que Tore donnait aux Pygmées Efé (Afrique) pour les rites de la circoncision portent le nom de ce dieu. Le rhombe « Oro » est le dieu-chasseur des Yorouba africains. Lorsqu'un instrument est nommé « étoile du matin » ou orné des symboles de cet astre, il incarne certainement le héros de culture (certains tambours indonésiens, la conque de Quetzalcoatl, le *shofar* [cor] des Israélites). La double nature de ces ancêtres s'accuse parfois dans la construction des instruments. Chez les Bhil (Asie), les tambours à sablier, constitués de deux peaux humaines tendues sur deux hémisphères crâniens soudés sommet à sommet, symbolisent les ancêtres de l'humanité. D'autres tambours présentent deux peaux dont l'une est souvent de bouc et frappée avec une baguette, alors que l'autre est de chèvre et frappée à la main. Parfois le musicien s'identifie avec son instrument. Quand il danse avec le tambour, il semble être le frère jumeau de l'instrument. Le tambour qui paraît être le plus conforme aux hommes et aux ancêtres est celui en forme de sablier. Les Monumbo de la Nouvelle-Guinée l'appellent « danse humaine ». C'est lui qui a déterminé l'anatomie artistique du tronc du dieu Çiva.

Il n'est pas aisé de vérifier exactement si les corps des instruments *représentent* ou *sont* les dieux, mais il paraît certain que leurs voix *sont* les voix des dieux. Mais ces cadavres vivants ont faim. Les trompettes sont munies d'un pavillon en forme de gueule grande ouverte, les flûtes et les hochets crient famine, les cithares et les tambours-sabliers à une seule peau montrent des bouches béantes de crocodile ou de baleine. Pour assouvir leur faim, on les nourrit d'abord de substances qui symbolisent le son des morts et ensuite on les meurtrit par le jeu sacrificiel qui les fait résonner. Très souvent on place des pierres sacrées dans le fond

du tambour. En Afrique, en Indonésie et en Assam, on dépose des crânes ou des mâchoires de morts à l'intérieur de cet instrument. Les Bena-Kanioka (Afrique) ferment le fond de résonance d'un tambour avec la calotte d'un crâne humain. Lors de l'intronisation d'un nouveau chef, les Bahavu construisent un tambour et mettent la tête de l'ancien chef de la tribu à l'intérieur de l'instrument. Ensuite ils ferment le tambour avec la peau d'un bœuf de sacrifice. Chez les Bayankolé, les tambours royaux, posés sur un lit, sont considérés comme des vaches sacrées. Il leur est fait des offrandes quotidiennes de lait. Avec le reste de ce liquide, on fait le beurre, dont on oint les tambours. Lors du couronnement d'un nouveau roi, on les recouvre de nouvelles peaux que l'on frotte avec des boules faites du sang d'un jeune pasteur mélangé à celui d'une vache et à des cendres de papyrus. En Nouvelle-Guinée hollandaise, la peau du tambour est collée à l'aide de chaux et de sang provenant du membre viril. En Asie septentrionale, on verse des boissons alcooliques sur les parchemins ou les cordes.

Mais il ne suffit pas que l'instrument reçoive des offrandes. La réponse du dieu dépend aussi de la qualité de l'instrumentiste. Un griot Malinke (Afrique) demanda un jour à un forgeron de lui construire une guitare. L'instrument étant achevé, le musicien fit un essai et constata qu'il sonnait fort mal. Alors le forgeron lui dit : « Cette guitare est un morceau de bois. Comment veux-tu qu'il chante, aussi longtemps qu'il n'a pas de cœur ? C'est à toi de le lui donner. Ce bois, tu dois le prendre sur ton dos et l'emporter au combat pour qu'il résonne quand les coups de sabre tombent. Il faut qu'il absorbe du sang ; il lui faut absorber ton sang et ton souffle. Il faut que tes peines deviennent les siennes et que ta gloire devienne sa gloire. » Aussi longtemps qu'un instrument n'est pas consacré, il est un temple vide. Pour y faire entrer le dieu, les Menominee « chauffent » les tambours avec des chants. Les Papouas mettent le masque du dieu à côté de la flûte pour lui faciliter l'orientation vers sa maison. Dans un nouveau tambour ils introduisent une pierre et la remuent avec un bâton jusqu'à ce qu'on entende le son « gimo ». Alors le dieu est entré dans son instrument. En Sibérie

l'entrée des esprits dans le tambour se fait ou par la baguette ou par la poignée. Certaines traditions disent que les dieux s'acheminent vers leur instrument par une danse en spirale. Cela n'a rien d'étonnant quand il s'agit de la conque marine. Les Algonkin (Amérique) leur facilitent cette danse en frappant leurs tambours avec des baguettes ornées de spirales. Les Dogon (Afrique) roulent un fil hélicoïdal autour du tambour en forme de sablier. Un conte des Papago (Amérique) parle d'un bambou (flûte) dans lequel l'ancêtre du flûtiste se mouvait comme un serpent.

Le chamane sibérien tend son tambour en l'air, la peau tournée vers le sol. Quand il le frappe, les esprits ou les âmes des enfants s'installent dans le tambour en de telles proportions que le poids de l'instrument dépasse les forces physiques du musicien. Un tel tambour est souvent considéré comme un char ou un crible. D'autres tambours sont réellement des mortiers ou des auges qui servent aux femmes pour décortiquer le riz. Les bâtons à encoches se rapprochent de la râpe, les cymbales des coupes à boire, les timbales des chaudrons. En Chine, les cloches servaient aussi de récipient pour le vin. C'est pourquoi on peut « manger du tambourin et boire de la cymbale », la nourriture acoustique des dieux.

Le roi des instruments de musique est le tambour. Il doit être construit avec un bois « pur » ou avec le tronc d'un arbre foudroyé. Pour faire son tambour, Gilgamesh se servit du bois destiné à la construction du trône de la déesse. Ngoma, nom très répandu en Afrique orientale pour le tambour, ne désigne pas seulement l'instrument, mais toute la musique. Dans un orchestre il est toujours le chef. Il est « la hutte des ancêtres » et considéré comme un être vivant, détenteur d'une grande force. En Ouganda, « manger le tambour » veut dire prendre possession du pouvoir royal. Il protège sa tribu et, en cas de danger, il résonne tout seul, sans que personne le touche. Aussi le considère-t-on comme un grand ami et, à certains d'entre eux, on édifie même une cabane. Le nouveau tambour, destiné à évoquer les forces surnaturelles pendant la fête d'hiver des Eskimos, crie ou gémit, lorsqu'il se voit retiré des épaules de son porteur et qu'il touche la terre pour la première fois. De même que les flûtes de Pan, les

tambours forment des familles et évoquent l'idée de foule ou de réunion. Chez les Lango (Afrique), un orchestre de tambours se compose de sept instruments : deux pères, une mère et quatre enfants. On fait des visites à ces familles et on leur apporte des cadeaux. Lorsqu'un tambour doit quitter le village, les vieux Batela versent des larmes, comme si un ami mort était porté en terre. En Amérique, il existe toute une « religion du tambour ». Suspendu à quatre poteaux ornés de plumes, cet instrument forme le centre du monde. Aux Indes, on le vénère comme une divinité. Il est placé sur un canapé; on le lave tous les jours et on le parfume. Lorsqu'il sort dans la rue, il est monté sur un éléphant (Pura-Nannuru).

Tout instrument de musique occupe le centre (nombril) du monde. Il est l'autel sur lequel la substance sonore des dieux est sacrifiée. L'opérateur du sacrifice, qui devient coupable, expie son action en sacrifiant ses forces et son individualité, car, en jouant de l'instrument, il « rend un service aux dieux » par l'action de ses mains ou de son souffle. Il est vrai que ce sacrifice n'est pas aussi complet que celui du chantre. Un conte californien nous raconte que la lamproie sortit victorieuse d'un concours musical, parce qu'elle se servait de son propre corps (transformé en flûte) pour jouer de son instrument, alors que les autres animaux avaient de véritables instruments entre leurs mains. En fait, un instrument sert au sacrifice du dieu; le chant est le sacrifice de l'homme. De cette valeur métaphysique du chant et des instruments découlent tous les symboles. Comme ils réalisent le déplacement ou l'échange des forces, ils sont avant tout des moyens de transport. Les rhombes australiens portent souvent des dessins symbolisant les « voyages » effectués par les dieux, soit pendant la création, soit durant les rites. Le tambour du chamane passe pour être un traîneau, un renne, un cheval ou une oie dont il se sert pour « voler » au ciel. Imitant la Grande Ourse, il est le « char » terrestre qui tourne autour de l'arbre de la vie et de la mort, c'est-à-dire autour du « poteau du sacrifice » qui est l'axe du monde. La harpe est tantôt une barque, tantôt un cygne qui transporte les âmes. Les Papouas-Nor désignent leurs flûtes comme des oiseaux. Les hochets sont souvent parés de plumes

la Lune et l'aurore, sur le plan de la Terre, le sol humide. Le cri créateur du printemps est donc l'essence sonore du soleil matinal, de l'aurore et de la terre jeune. C'est le premier son d'un système cosmique dominé par l'idée du rythme des saisons.

Dans l'imagination des peuplades primitives, ces sons sont des cris ou des chants. Pour démontrer cette origine et cette unité musicales du monde, les philosophes, passionnés par l'idée de créer tout un système de concordances entre les différents phénomènes de la nature, n'insérèrent pas seulement les cris (créateurs de ces différents plans cosmiques), mais ils se servirent aussi des cinq ou sept sons du système tonal créé par les hautes civilisations. Une concordance entre des cris et des sons déterminés d'un système tonal se trouve dans le *Naradaṭiksha*, le *Saṅgīta ratnākara* et quelques traditions populaires qui identifient certaines voix d'animaux avec les sons suivants :

paon	taureau	tigre	chacal
	bœuf	chèvre	grue
<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>
oiseau chanteur		grenouille	éléphant
		cheval	
<i>la</i>		<i>si</i>	<i>do</i>

Dans la philosophie du *Vedānta*, nous trouvons la série suivante de concordances (voir tableau ci-contre) dont la dernière ligne représente les cinq parties du *sāman* (chant rituel qui commence avec la partie *hinkāra*).

La suite des sons dans le système chinois (*ré, la, do, fa, sol*) paraît étrange. Le problème se résout quand on respecte la manière des Chinois d'énumérer les points cardinaux. Du nord on passait au sud et de l'est à l'ouest. En suivant cet ordre on obtient la formule :

Nord	Sud	Est	Ouest	Centre
<i>ré</i>	<i>do</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>

Cette progression correspond exactement à l'histoire de la création. Dans les mythes, le créateur vit au nord, où règne la mort, et « voyage » vers l'est. Son « adversaire », le *transformer*, siège au sud et va vers l'ouest. Le héros civilisateur se déplace de l'est au midi, tandis que la route du dieu de la guerre mène de l'ouest

hiver	printemps	été	saison des pluies	automne
nord	est	sud	centre	ouest
nuir	lever du soleil	matin	midi	soir
eau	terre	feu (air)	eau-feu	air
lune	feu	soleil	soleil et lune	étoiles
Chandra, Soma	Aditya	Yama, Vayou	Agni Disha	Varouna
intelligence	souffle	langage	Parole	oreille
paon, homme, taureau	chèvre, tigre	agneau, chacal	vache, oiseau, cheval	éléphant
<i>ré</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>do</i>
nidhanam	hinkāra	prastāva	udgītha	pratihāra

Les concordances chinoises les plus courantes sont :

hiver	printemps	saison des pluies	été	automne
nord	est	centre	sud	ouest
Mercure	Jupiter	(soleil/lune)	Vénus-Mars	Mars-Vénus
pierré, eau, peau	bois, calébasé	(feu et eau)	feu, soie	métal
noir	vert	jaune	rouge	blanc
tortue sombre	dragon vert		oiseau rouge	tigre blanc
porc	mouton	boeuf	coq	chien
oreilles	yeux	bouche	langue	nez
reins	foie	rate	cœur	poumons
crainte	colère	volonté	joie	tristesse
gémir	appeler	chanter	rire	se lamenter
lithophone	flûte	(chant ?)	cordes	cloche
boucliers	plumes de faisans		tambours à	boucliers
et lances			manche	et haches
<i>ré (fa)</i>	<i>la (sol)</i>	<i>fa (la)</i>	<i>do</i>	<i>sol (ré)</i>

vers le nord. Les quatre personnages se meuvent suivant un svastika. Cette marche détermine aussi la position mystique des instruments de musique. Les matériaux les plus anciens (la pierre, la peau de sacrifice et le bois pour les lithophones, les tambours et les flûtes) se trouvent au nord et à l'est. Les matériaux particulièrement préparés (la terre cuite pour les ocarinas et le métal pour les cloches) apparaissent seulement à l'ouest. Dans cette classification que les philosophes chinois ont insérée dans leur système de concordances, chaque instrument correspond à une matière déterminée. Mais A. Schaeffner a attiré notre attention sur le fait qu'il y a aussi des instruments qui embrassent les trois règnes de la nature. Les anches de l'orgue à bouche sont faites de métal, les tubes et lesalebasses sont tirés du monde végétal; sa forme imite les ailes du faisan qui représente le règne des animaux. La cithare chinoise symbolise l'univers. Fou-hi, premier souverain mythique et inventeur de cet instrument, prit du bois d'élécoque et fit la table d'harmonie bombée comme le ciel, le fond plat comme la terre. La longueur totale correspondait aux trois cent soixante et une allées célestes; l'épaisseur était de deux pouces, afin qu'elle fût l'emblème du soleil et de la lune. Le front était appelé « front du faisan » et le chevalet, « montagne ». L'ouïe centrale était « l'étang du dragon » qui, avec ses huit pouces de dimension, agissait sur les huit vents. L'ouïe postérieure, nommée « étang du faisan », avait quatre pouces. Les cinq cordes représentaient les cinq éléments; lorsque les successeurs de Fou-hi ajoutèrent deux nouvelles cordes, elles correspondirent aux sept corps célestes.

Notre table des concordances cite aussi les planètes. On connaissait donc probablement la musique des sphères. Mais il semble que les astres-chanteurs les plus importants étaient l'étoile Polaire (le siège du Tout-Puissant) et les deux Ourses (les concordances entre les sons et les planètes chez les théoriciens arabes sont certainement d'origine grecque). Le « petit char » doit être occupé par le créateur et le transformer I. Son timon touche l'étoile Polaire. Le grand véhicule est le siège des sept Rishi ou du héros civilisateur et de son rival qui, au moyen du tambour, provoquent, répètent

et commencent à matérialiser la voix du tonnerre procédant de la Petite Ourse. Sur des peintures murales dans les tombes de l'époque des Han, on voit le dieu assis dans le grand char, battant le tambour à tour de bras. Parfois il est précédé par le dieu du vent dont la bouche laisse échapper une branche d'arbre, symbolisant le bruit du vent. Ces tambours sont tantôt suspendus à un baldaquin, tantôt dressés sur un seul pied. Selon Wang-Tch'ong, le maître du tonnerre tire de la main gauche des tambours reliés entre eux (nuages) et brandit de la main droite un marteau. Lorsque le son du tonnerre est un roulement prolongé, c'est le bruit d'un amas de tambours reliés entre eux qui se heurtent les uns les autres. Lorsque le tonnerre éclate d'une manière brusque comme un déchirement, c'est le bruit du coup frappé par le marteau.

Le zodiaque chinois semble correspondre à la gamme chromatique. Cependant les animaux de sacrifice cités dans notre table de concordances ne coïncident ni avec les sons, ni avec les points cardinaux des signes correspondants du zodiaque. Ils suivent l'ordre de la gamme pentatonique, indiqué par les intervalles *kong, chang, kio, tché* et *yu* :

lunes	P. card.	zodiaque	interv.	sons	anim. de sacrifice	P. card.
11	nord	rat	kong	fa	bœuf	centre
12		bœuf		fa #		
1	est	tigre	chang	sol	chien	ouest
2		lièvre		sol #		
3		dragon	kio	la	mouton	est
4	sud	serpent		si bémol		
5		cheval		si		
6		mouton	tché	do	coq	sud
7	ouest	singe		do #		
8		coq	yu	ré	porc	nord
9		chien		mi bémol		
10	nord	porc		mi		

Ces termes n'indiquent pas des notes déterminées, mais la succession des intervalles : seconde, seconde, tierce, seconde, qui peut être transportée à n'importe quelle tessiture. Pendant la onzième lune elle était : *fa, sol, la, do, ré* ; pour la douzième lune on la transposait à *fa dièse, sol dièse, la dièse, do dièse, ré dièse*. Cette gamme était transposée chaque mois, pour que la musique se trouvât toujours en harmonie avec le son fondamental

de la nature qui variait de mois en mois. La position fondamentale de ce son de la nature était le *fa* qui correspond à peu près à notre *fa dièse* actuel. Il était le son du Nord, du pays des morts, des sources du fleuve Jaune ou de la voix qui parle sans passion.

Le *Li-ki* (*Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*) dit que les sons clairs et distincts représentent le ciel; les sons forts et puissants, la terre. La relation entre ces deux mondes est celle d'un intervalle harmonique. Cette idée, particulièrement chère aux anciens Chinois, Sseu-ma Ts'ien ne se lasse pas de nous la répéter dans ses *Mémoires historiques*. La « grande musique » produit la même harmonie que le ciel et la terre. Par l'harmonie les divers êtres viennent à l'existence et ne perdent pas leur propre nature. La musique n'est autre chose que la substance des relations harmoniques qui doivent régner entre le Ciel et la terre. Quand il y a union et harmonie, tous les êtres obéissent à l'action civilisatrice du Fils du Ciel. C'est pourquoi les anciens rois faisaient de la musique un instrument d'ordre et de bon gouvernement. Les chants d'une bonne époque sont forts et tranquilles. Ils ont la juste mesure. Les temps révolutionnaires sont caractérisés par des chants excitants et débordants. La musique d'un État en décadence est sentimentale, corrompue et morbide. Les rois créèrent aussi dans le système tonal une stricte hiérarchie, destinée à symboliser l'ordre dans leurs États. *Kong* représente le prince, *chang* les ministres, *kio* le peuple, *tché* les affaires, *yu* les objets. « Lorsque *kong* est troublé, le son est désordonné; c'est que le prince est arrogant. Lorsque *chang* est troublé, le son est lourd; c'est que les ministres se sont pervertis. Lorsque *kio* est troublé, le son est inquiet; c'est que le peuple est chagrin. Lorsque *tché* est troublé, le son est douloureux; c'est que les affaires sont pénibles. Lorsque *yu* est troublé, le son est anxieux; c'est que les fortunes sont épuisées. Lorsque les cinq sons sont troublés, les catégories empiètent les unes sur les autres et c'est ce qu'on appelle l'insolence. S'il en est ainsi, la perte du royaume interviendra en moins d'un jour. » Des idées semblables se retrouvent dans l'organisation du système tonal hindou. Aux Indes, la gamme est un « village ». La note fondamentale est comparée au souverain

de l'État, dont les ministres sont les intervalles consonnants, alors que les ennemis représentent les dissonances.

LE CHANT INDIVIDUEL

Pour approfondir l'influence régularisatrice de la musique dans la société humaine, les rois chinois multiplièrent aussi les morceaux de musique suivant la capacité des gens, de telle manière que les relations entre le noble et le vil, l'aîné et le plus jeune, l'homme et la femme prirent forme dans des chants alternés. Ces oppositions symétriques se manifestaient dans les spectacles des fêtes de printemps par la formation de deux chœurs antagonistes (hommes et femmes) séparés par une rivière. C'est en la franchissant que les deux groupes commençaient à se mêler et préludaient à l'hiérogamie collective qui terminait les réjouissances. Suivant l'exemple donné par le héros civilisateur (l'oiseau-moqueur), il fallut aussi attribuer à chaque homme un chant approprié à son métier et à son caractère. Sur un plan plus vaste ce genre de chant apparaît comme emblème d'une famille, d'une organisation professionnelle (chansons corporatives) ou d'une unité politique. Mais dans sa forme stricte, le chant personnel est toujours individuel. Si une telle mélodie pouvait être « vue », elle réaliserait sur-le-champ tout souhait exprimé par elle. Le *Tândya Mahâ Brâhmana* dit que Sindhuksid resta longtemps détrôné. Mais un jour il vit la mélodie qui portait son nom. Il s'en saisit et fut alors fermement établi. Mais comme les hommes ne peuvent plus voir les chants, il faut qu'ils aient vu au moins en songe l'ancêtre mort qui leur avait inspiré cette mélodie, car, pour que ce chant soit effectif, il est indispensable qu'il soit absolument « vrai et pur ». La mélodie d'un récit n'est pas « vraie », lorsque le chanteur n'a pas participé personnellement aux événements rapportés. Même la récitation d'une histoire authentique, mais apprise seulement par un témoin de ces événements, n'est pas « vraie », parce que le chanteur ne les a pas vus de ses propres yeux, ni entendus de ses propres oreilles. L'essence d'un événement ne peut être reproduite que par celui qui a directement participé à sa lumière sonore.

Très souvent les emblèmes musicaux se manifestent aussi dans le choix des instruments. Le chant d'un tailleur de pierres doit contenir des passages qui imitent les sons de la pierre. Un vendeur de perles sonne de la conque, un pasteur se servira d'une corne animale, le tambour reflétera le pouvoir du chef de la tribu, le gong d'une bonzerie doit se distinguer clairement de celui d'un autre couvent. En Chine, le tambour de bronze et la cloche conviennent aux seigneurs, les luths et les guitares aux grands officiers, les tambours en terre cuite au peuple. Il faut utiliser aussi les hommes suivant leur conformation : les bossus porteront, penchés en avant, les pierres sonores, tandis que, ployés en arrière, les êtres à dos concave frapperont les cloches de bronze.

RANG SOCIAL DU MUSICIEN

Etant donné l'importance cosmique de la musique, il va de soi que le musicien qui, d'après la tradition védique, porte la musique lumineuse dans son cœur, occupe aussi une position de premier ordre dans la vie sociale. Il est le représentant d'Agni, du préchantre des dieux ou de l'étoile du matin sur terre. Aussi les mythologies attribuent-elles aux premiers musiciens des naissances extraordinaires. Neuf musiciens furent vomis par le chant des volcans. « Mitra et Varouna, nés du sacrifice, ont tous deux également jeté (chanté) leur semence dans le vase. Du milieu de ce vase se leva et s'étendit Vasista. » Vasista, le premier chantre, est celui qui « se dresse dans un vase » (caverne sonore). Très souvent les premiers musiciens sont des adversaires dont la rivalité se manifeste dans des concours artistiques. Ces deux chantres, dont l'un est généralement un artiste, alors que l'autre représente la nature (souvent sous la forme d'un animal), reproduisent dans leur lutte la relation que nous avons déjà observée entre le créateur ou le héros civilisateur et les deux *transformers*. L'artiste est le créateur ou le héros civilisateur. L'âne-musicien, dont l'instinct sexuel est proverbial, symbolise le coyote ou le dieu de la guerre. Ces concours ne servent qu'à mettre en relief la nature du véritable musicien. Selon Sseu-ma Ts'ien, le véritable musicien est un sage :

« Ainsi ceux qui connaissent les sons, mais ne connaissent pas les notes, sont des animaux; ceux qui connaissent les notes, mais ne connaissent pas la musique, sont des hommes ordinaires; mais il n'y a que le sage qui puisse connaître la musique. » Pour cette raison les musiciens se divisent très souvent en deux castes différentes. De la première procèdent les musiciens-prêtres et les conseillers du roi; à la seconde appartiennent les musiciens un peu méprisés qui se consacrent au divertissement des hommes. Leur métier est souvent héréditaire. De toutes façons on ne devient pas musicien par libre décision. Les *Iakoutes* disent qu'un musicien souffre de la même obsession de la part des esprits que le chamane. Il est forcé de chanter. Mais alors que le chamane paie sa force avec la santé, le musicien la rembourse par la perte du bonheur. Il est un homme infortuné, parce qu'il attire constamment l'attention des esprits. Aussi ne fait-il jamais entendre à ses amis ses chants les plus profondément sentis. Il sait trop bien que ces mélodies leur apporteraient plus de peine que de joie.

Ce contact avec le monde surnaturel le rend toujours mystérieux pour son entourage. En temps normal, les hommes cherchent plutôt à l'éviter; mais ils le recherchent, quand ils ont besoin de sa faculté d'intervenir auprès des esprits. Aux « *dholi* » des *Bhil* (Asie), tout le monde leur demande conseil, mais personne n'oserait se mettre à table avec eux. Pour les festivités, on préfère faire venir les musiciens du village voisin qui n'ont pas de contact avec les parents morts des organisateurs du banquet. A mesure que le musicien perd sa charge sacerdotale, le respect qu'on lui porte diminue ou change de caractère, mais l'idée du contact qu'il maintient avec les morts et la crainte de son instabilité (dualisme) subsistent. Un père de famille, organisant une cérémonie dans sa maison, n'hésitera pas à faire de grands honneurs et de riches cadeaux au musicien qui a créé l'union des âmes pendant la fête; mais il se déciderait difficilement à lui donner sa fille en mariage. Ce n'est qu'avec la désacralisation complète que cette crainte à l'égard du musicien s'efface peu à peu. Malgré tout, les deux castes continuent à exister, sans qu'aucune loi les confirme. Les grands virtuoses sont

fêtés outre mesure et les pauvres, qui ne jouissent pas des félicités de la fortune, restent plus ou moins méprisés.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE SYMBOLISÉS

Le musicien, tel que le conçoit le *Li-ki*, est un sage qui connaît les sources profondes de la vie. Sa voix et sa pensée ne sont pas des manifestations d'un individu plus ou moins original, mais des échos ou des miroirs objectifs de la vie tout entière. Elles reproduisent toute la gamme des pensées et des sentiments humains. Les instruments de musique ont également ce caractère totalitaire. Leur corps représente le monde d'une façon symbolique, mais dans sa caverne retentit l'essence sonore du « monde entier ». C'est en vain que quelques ethnologues ont cherché à leur octroyer un caractère spécifiquement sexuel. Une telle interprétation ne répond en aucune façon à la réalité des faits. S'il y a un plan humain prédominant, auquel correspondent les instruments de musique, c'est bien la partie située entre l'estomac et le ventre, c'est-à-dire la région du nombril, du fœtus et, probablement, du plexus solaire. Mais l'instrument du culte destiné essentiellement à la création du pont sonore entre le ciel et la terre, tient la place de l'arbre parlant (du nombril à la tête) qui, selon les mythologies anciennes, sort du nombril du monde et touche l'Etoile polaire. Cette position mystique motive aussi la coutume de suspendre des instruments aux arbres de culte. Si cet acte rituel s'accomplit surtout après la mort du propriétaire de l'instrument, c'est parce que celui-ci est capable d'héberger l'âme du mort au moment où elle passera par la montagne mythique pour aller dans l'autre monde. De même que les feuilles, les instruments sont les véhicules sonores des âmes qui peuplent l'arbre de la vie et de la mort. Dans le paysage mythique, ils forment tantôt le tronc, tantôt la couronne de cet arbre. Le tronc correspond à l'axe du monde, la couronne à la Voie lactée. Dans les rites d'initiation, la position horizontale (Voie lactée) s'accuse par l'attitude assise que prennent les candidats sur le tambour-arbre. Mais dans la position par laquelle on symbolise l'axe du monde, le tambour est posé ou suspendu verticale-

ment, avec une légère inclinaison correspondant à celle de la terre.

Or, cet arbre qui porte le ciel et la Voie lactée, n'a aucun caractère phallique. Il est la colonne vertébrale du géant cosmique à double nature, dont le sacrifice est un lieu commun de la mythologie. Du démembrement de la nature féminine surgirent les montagnes (os), la végétation (cheveux) et les eaux (sang). De la partie masculine du mort, on prit surtout la colonne vertébrale et on en fit le pilier de la voûte céleste. C'est dans ce monde que le héros civilisateur et son rival commencèrent leur travail en creusant des canaux et des tunnels pour donner libre passage aux vents et aux eaux stagnantes. Selon un mythe chinois, ce chaos était une outre informe, sans orifices, et gonflée. On le tua en perforant les parois de cette outre. Les Uitoto disent qu'au début de la création il n'y avait qu'une lune toujours pleine, c'est-à-dire un chaos inerte et sans échange de forces. Cette lune n'avait pas d'anus. Alors on lui en fit un en perçant un canal au moyen d'un arbre. Elle en mourut et se transforma en tambour ou en lune noire. Mais, grâce à ce sacrifice, elle fut le premier mort et fut capable de se renouveler constamment par la répétition mensuelle du sacrifice. Ces canaux ou tunnels que creusent les héros civilisateur réapparaissent dans les *Upanishad* comme les canaux respiratoires et alimentaires, par lesquels « le sacrifice monte en forme de la syllabe OM » (*Maitrâyana Upanishad*). Ils représentent l'intérieur de la colonne vertébrale ou l'ensemble de la caverne de résonance humaine (ou cosmique) qui s'étend depuis la tête jusqu'au coccyx. Leur centre se trouve dans la région du plexus solaire ou du nombril. Avec toutes leurs ramifications, ces canaux forment l'ensemble des organes qui nourrissent la vie psychologique et physique de l'homme, c'est-à-dire aussi bien la vie spirituelle que végétative ou sexuelle. Le canal central s'accuse très nettement dans la fente longitudinale du tambour-arbre évidé, aux formes anthropomorphes. Comme la fente de ce tambour s'étend du cou au bas-ventre et s'élargit souvent aux deux extrémités (et parfois même le long de son trajet), il est évident qu'elle indique la totalité du corps résonnant. La fente, élargie à plusieurs reprises par des ouvertures circulaires, fait même penser

à la colonne vertébrale sur laquelle les yogis échelonnent les différentes forces de Kundalini. De toute façon, il est impossible d'interpréter cette longue fente et la baguette de ce tambour comme des symboles du vagin et du membre viril. Elles indiquent tout simplement l'ensemble des fonctions vitales : la voix, la vie végétative et la force sexuelle. Ce triple emploi se manifeste aussi clairement dans les rites. Les tambours, de même que les rhombes, sont les voix du dieu du tonnerre qui servent autant dans les cérémonies d'initiation ou de pluie, de végétation ou de médecine, que pendant les rites funéraires ou sexuels. Les flûtes que les victimes du sacrifice au soleil rompaient sur chaque degré des escaliers menant aux autels mexicains, étaient peut-être phalliques; mais aucun document ne nous le confirme. Elles peuvent tout aussi bien avoir symbolisé l'ensemble de l'existence humaine sacrifiée au dieu du soleil. D'autre part, la flûte est très souvent un détenteur du savoir mystique. Le premier conseiller du roi des Baule (Afrique) la porte comme un emblème de sa grande intelligence. Yama, le dieu de la mort, joue de la flûte; les derviches tourneurs accompagnent leurs prières du son de cet instrument. Les rhombes, qui représentent en premier lieu les corps mystiques des ancêtres, ne sont pas spécifiquement phalliques, mais exercent une action fécondante sur tous les plans de la vie. Les hochets ne sont jamais phalliques, mais ils représentent parfois des seins. Ils sont cependant bien plus souvent des mains divines. En Egypte, le sistré se trouve sur la barque nocturne du soleil. La conque sonne surtout dans les cérémonies funéraires ou agricoles, ou appelle à la prière. Les conques de Çiva et du Grand Manitou servent à prendre possession de l'espace.

C'est en vain que l'on chercherait à réduire l'ensemble de l'idéologie impliquée dans les instruments de musique à des critères exclusivement sexuels. En vérité, les trois plans coexistent. On peut même distinguer entre eux un ordre hiérarchique, déterminé par le développement historique de la création. Selon les mythes, la première étape était exclusivement acoustique; la seconde apporta la terre et la nourriture à des hommes qui ne connaissaient pas encore la procréation. Le sacrifice sonore est donc en premier lieu spirituel. Les deux autres plans ne se réalisent

qu'après la matérialisation partielle du son originel. Mais même ce monde matérialisé tire sa force du son pur dont il est issu. Par conséquent, la musique et ses incarnations instrumentales sont en premier lieu des manifestations de l'esprit. Aux défenseurs acharnés de l'interprétation sexuelle, on ne peut que rappeler le concours artistique dans lequel les dieux opposaient leur harpe ou leur chant de lumière au chalumeau ou au cri des ânes en rut. Et puisque les ancêtres se sont nettement décidés à donner la couronne de la victoire aux dieux, pourquoi la mettrions-nous aujourd'hui sur la tête de l'âne? Peut-être parce que le couronnement de notre époque serait le couronnement de l'âne?

LES CÉRÉMONIES TIRENT LEUR EFFICACITÉ DE LA MUSIQUE

« Celui qui possède l'éther comme base, l'ouïe comme règne, la vue comme intelligence et qui connaît l'Esprit, le sommet des êtres purs, est un véritable sage... Il est l'esprit de l'ouïe. » (*Bṛihadâraṇyaka Upaniṣad.*) Il a atteint un entendement suprême, car, l'essence de l'univers étant de nature sonore, sa pénétration ne peut se réaliser que par le sens acoustique. De cette manière l'homme peut même toucher les dieux. Mais pour pouvoir opérer avec les sons, il faut que l'homme arrive aussi à imiter les dieux. Pour exercer une action créatrice, il est nécessaire qu'il produise une musique lumineuse, dans laquelle l'objet dont on désire l'existence apparaît d'une manière visible. Avant de pouvoir devenir un corps concret, il faut que l'essence sonore de l'objet convoité se révèle visiblement dans une image acoustique. « Shyâvâshva Arvanânasa tenait une session rituelle; on le transporta dans le désert; il vit (la pluie dans) une mélodie rituelle; par elle il répandit la pluie. Devatiki avec son fils errait affamé; il trouva dans la forêt des fruits d'*urvâru*; il s'approcha respectueusement d'eux avec une mélodie rituelle; ils se transformèrent aussitôt pour lui en vaches tachetées » (*Tândya Mahâ Brâhmana*). Cette musique lumineuse, seul le magicien la voit. Quant aux autres

adeptes du culte, on leur communique la partie visuelle des images sonores au moyen des rites. Ce qui se réalise d'une façon mystique dans le chant, les rites le représentent d'une manière concrète. Les rites sont l'expression matérielle du chant. La mélodie lui donne sa substance, les rites lui offrent son aspect concret. Dans les *Mémoires historiques* de Sseu-ma Ts'ien, nous lisons : « La musique et les rites manifestent la nature du ciel et de la terre. Ils pénètrent jusqu'aux vertus des intelligences surnaturelles. Ils font descendre les esprits d'en haut et font sortir les esprits d'en bas; ils réalisent la substance de tous les êtres. La musique s'exerce à l'intérieur, les rites sont établis par l'extérieur. La musique correspond au ciel, les rites correspondent à la terre. La musique unifie (l'image et le son), les rites (les) différencient. »

L'INTERDÉPENDANCE DU CIEL ET DE LA TERRE

Cette musique, rendue visible par les rites, doit créer une bonne ordonnance entre le ciel et la terre. Lorsque la magie est supplantée par la religion et que le sacrifice *au* dieu remplace le sacrifice *du* dieu, la musique est en premier lieu une offrande ou un hommage présenté au dieu. Dans ce cas, les rites se rendent de plus en plus indépendants de la musique, qui souvent ne fait plus qu'« accompagner » des pantomimes. La magie, au contraire, se sert de la musique pour établir un bon équilibre entre le ciel et la terre. Elle opère surtout par le son sympathique, c'est-à-dire, par « symphonie ». Étant donné l'interdépendance du ciel et de la terre, les magiciens n'ont pas un sentiment de soumission absolue envers le ciel, car ils considèrent la vie terrestre comme une partie complémentaire de l'harmonie universelle. (Si, malgré ce sentiment d'égalité, ils éprouvent un profond respect du ciel, c'est parce qu'ils considèrent les rites comme un élément essentiel de la terre et la politesse comme la seule forme admissible et féconde de toutes sortes de relations.) D'après le *Tcheou-li*, un fonctionnaire bat le tambour autant pour combattre les excès du froid que la chaleur extrême. Son action sert uniquement à la conservation d'un équilibre juste

et correct. Dans les civilisations primitives qui s'adressent surtout aux ancêtres ou aux esprits, les rites sont plus plastiques et le procédé symphonique est généralement plus combatif, plus direct et souvent très terre à terre. Chaque esprit ayant sa chanson, c'est avec elle qu'on l'aborde. Quand on le flatte, les rites expriment les gestes correspondants. La chanson-offrande est accompagnée d'une offrande matérielle. Lorsque le magicien menace les esprits, des pantomimes guerrières rendent ce chant visible. Durant un chant ou un rythme instrumental qui imite le tonnerre, un auxiliaire arrose le sol avec de l'eau. Mais en réalité, à travers toutes ces cérémonies on ne vise qu'à s'emparer, au moyen de la voix juste, de l'esprit dont on veut sacrifier (faire résonner) la substance sonore. En agissant de cette manière, les hommes ne contrarient pas les dieux. Bien au contraire, ils leur rendent un service. Le dieu Atnatu des Unmatjera (Australie) exige que les hommes fassent entendre le rhombe pendant la circoncision. Si les hommes manquent à ce devoir, il se met en colère et lance des flèches sur la terre, car ce n'est qu'en entendant le bruit des instruments terrestres qu'il peut également faire tourner son rhombe et circoncire son fils. Un chamane californien chante une mélodie qu'il a vue en rêvant. A ce moment un esprit apparaît et lui dit : « Tu chantes une mélodie qui me plaît. C'est ma chanson. » Alors il lui offre ses services sur la base d'une aide mutuelle.

Les dieux ou les esprits nécessitent les hommes. Ils sont des cavernes de résonance qui ont besoin de chanter et d'entendre chanter. Si les hommes ne s'occupent pas d'eux, ces esprits peuvent devenir dangereux; si, au contraire, on les nourrit de leurs chants préférés, ils deviennent de grands protecteurs. Un bon esprit est caractérisé par le fait qu'il se soumet volontairement au sacrifice. Sa voix douce ou plaintive supplie les hommes de lui donner la nourriture sonore dont il a besoin. Les mauvais esprits sont des âmes réfractaires au sacrifice. Trop liés à la terre, ils n'ont pas pu récupérer l'immatérialité et la pureté sonore d'un véritable mort. Ils ont des voix horribles ou trompeuses, ils font des bruits désordonnés et se nourrissent en partie des sous-substances des âmes des vivants qu'ils rongent. On les chasse avec le son du sacrifice, surtout avec le son des

matériaux anciens et du métal ou, par un choc en retour, au moyen d'un contrebruit qui les effraye. Lors d'une éclipse de la lune, on déchaîne un vacarme assourdissant pour repousser les esprits qui cherchent à dévorer l'astre. On protège le sommeil des hommes en fendant la nuit avec les chants de la conque. Les hommes particulièrement menacés à cause de leur rang élevé ou de leur office portent des vêtements ou des ceintures munis de clochettes. Un autre moyen de combattre les mauvais esprits, c'est le silence le plus complet, qui empêche ces malfaiteurs de s'orienter pendant qu'ils cherchent des victimes. Les deux forces antagonistes de l'univers, exprimées par un couple de dieux ou un être à nature double, se manifestent chez les esprits très souvent à travers leur évolution dans le temps. Un même esprit est tantôt bon et doté d'une voix douce et plaintive, tantôt mauvais et criard, suivant qu'il a subi ou non le sacrifice. Aussi pourra-t-il se manifester dans la même mélodie, mais sa sonorité sera tantôt laide, tantôt agréable.

LES RITES FUNÉRAIRES

Etant donné que les morts sont des chants ou qu'ils s'acheminent vers « la maison des chants », il n'est pas surprenant que les rites funéraires comportent une grande partie musicale. Lorsqu'une âme se prépare à rebrousser le chemin du monde acoustique dont elle était sortie à l'heure de son incarnation dans un corps humain, elle s'efforce de se débarrasser de la matière qui lui avait servi de support sur la terre. Ce n'est que par le sacrifice sonore qu'elle peut réaliser cette intention; mais, pour mener cette entreprise à bonne fin, l'âme a besoin du concours des vivants. Le *Jaiminîya Upanishad* nous apprend que le chant du *Sāmaveda* délivre l'âme d'un mort de sa dépouille mortelle. Chez les peuples primitifs, la famille du mourant cherche parfois à secourir l'âme en imitant ou en renforçant le son du dernier gémissement, c'est-à-dire le dernier sacrifice du souffle vital terrestre. Les cris violents que les Dogon poussent à la fin de leurs chants funéraires expriment également les derniers soupirs de la personne en agonie. Plus l'âme est restée attachée aux choses matérielles, plus elle a besoin de chants. Mais un rappel de l'âme vers un autel

de sacrifice est toujours nécessaire, afin de la soumettre à cette opération rituelle qui l'aidera à retrouver complètement sa nature acoustique ou lui créera le véhicule sonore dont elle ne pourra pas se passer en traversant la montagne mythique. Au dire des Dogon, le créateur ne tue les hommes que lorsque les âmes, rappelées par l'énonciation de leurs noms, sont placées sur un autel de sacrifice. C'est alors qu'on coupe les cheveux du cadavre (symboles de la corde sonore?), car ils forment le dernier support matériel de l'âme. C'est seulement devant le cadavre qu'un parent ou un ami intime peut oser l'imitation du chant individuel du mort pour fortifier la substance sonore du défunt. Très souvent ces chants se limitent à répéter le nom (la substance sonore) du mort. Les pleureuses ne brodent que des textes très courts d'éloge ou de regret, tournant toujours autour de ce nom. Pour ce rappel de l'âme, le *Li-ki* ordonne aux hommes de monter sur le toit de la maison, où ils doivent prononcer le nom du défunt et pousser un cri en faisant un bond vers le nord (pays des morts). Il est recommandé de crier le nom, avec lequel on appelait le mort lorsqu'il était enfant. Selon les chapitres XVIII à XX du *Livre des morts*, les anciens Egyptiens plaçaient sur la tête des momies « la couronne de voix juste » qui permettait aux morts la récitation victorieuse du livre sacré. Ensuite ils leur « rendaient la bouche » par des incantations et leur rappelaient leurs noms.

Le chamane de l'Altai s'approche du cadavre et rappelle l'âme au son du tambour en décrivant une spirale autour du mort. Au moment où l'âme arrive, il l'attrape entre son instrument et la baguette, et la presse avec le tambour contre la terre. Ensuite il frappe les rythmes sourds et étouffés qui permettent à l'âme d'entrer dans le royaume de la mort. Les cérémonies qui rappellent l'âme par l'énoncé de son nom et l'enferment ensuite dans une conque, un cor ou un pot que l'on ferme, brûle ou noie dans un fleuve, cherchent à donner au mort à la fois un support et un centre de résonance. Souvent on dépose simplement un instrument de musique dans les tombes ou l'on attache des sonnailles aux chevilles, aux mollets ou aux poignets du défunt. Aux Indes, la musique funéraire est faite parfois avec des instru-

ments correspondant à la caste à laquelle le mort appartenait. En Chine, on retire la cithare à un officier subalterne, parce que cet instrument ne convient qu'aux militaires d'un grade plus élevé. Aux Indes et en Indonésie, on tend à l'âme un fil de coton (symbole du son?) et on frappe le gong et le tambour qui l'aideront à surmonter les grands obstacles qu'elle trouvera en route. Les Bororo (Amérique) représentent le mort par un homme couvert de feuillage qui, placé derrière un chanteur, agite deux hochets et exécute sa danse macabre. Cela fait, il appelle deux autres morts en soufflant dans une flûte. Immédiatement les fantômes arrivent et l'emportent au son du rhombe, pendant que la propriété du défunt flambe. Les Manjia (Afrique) mettent une sagaie dans la main du mort et relient par une ficelle ses pouces au tam-tam, ce qui provoque un léger balancement du corps quand l'instrument joue, faisant ainsi participer le cadavre au son et à la danse.

Il est certain que beaucoup de cris et de musiques instrumentales servent aussi à mettre les esprits dangereux en fuite. Les observations faites à ce sujet sont malheureusement encore très insuffisantes. De toute façon, il est indispensable de rester toujours en bons termes avec les morts, parce qu'ils sont les intermédiaires entre les dieux et les hommes. Ce sont eux qui envoient les maladies et la sécheresse ou la prospérité et la pluie, selon l'attention que les hommes leur témoignent.

LES CHANTS RITUELS A LA NAISSANCE ET A LA CIRCONCISION

D'après une croyance très répandue, l'âme d'un enfant entre dans le fœtus par le nombril de sa mère. C'est pourquoi en Australie le futur père chante sur le nombril de sa femme enceinte. Comme il ne peut pas y avoir sur terre plus d'hommes que de noms ou de chants disponibles, les habitants de Haïti préparent l'existence humaine d'un enfant en chantant son nom dès avant sa naissance. En Chine, quand un prince héritier naît, le maître de musique détermine, à l'aide du diapason, celle des cinq notes sur laquelle vagit le nouveau-né, afin de pouvoir fixer son nom (*ming*) qui définira sa destinée (*ming*, avec la même prononciation

mais avec un caractère différent). C'est au premier cri de l'enfant que les Douala reconnaissent l'ancêtre qui s'est réincarné en lui.

Lorsqu'un garçon a atteint l'âge de la puberté, sa voix change. Cette mue est l'expression la plus substantielle du changement qui s'est produit en lui. Le rite qui accompagne et confirme la mue de la voix est la circoncision. Pendant cette opération, précédée souvent de rites d'enterrement (de l'enfance) ou de réclusion des candidats, apparaît la voix d'un monstre sous la forme d'un rhombe qui dévore ces enfants « morts » et les rejette ensuite sur la terre, métamorphosés en hommes circoncis, initiés et dotés d'une voix nouvelle. Au dire des Nootka (Amérique), ce dieu glouton qui ploie une jambe habite dans un rocher. Sa voix est généralement celle du tonnerre. En Nouvelle-Guinée, ce dieu est représenté parfois par une longue hutte en forme de monstre dans laquelle des hommes font vrombir les rhombes. En Australie, on imite aussi la voix du dieu par le cri de l'animal qui lui correspond. En Californie, les rhombes sont accompagnés de hochets que les dieux ont expressément recommandés pour ce genre de cérémonies. Chez les Bambara (Afrique), les ancêtres crient à travers une trompe de fer terminée par deux cornes, à la fois idole et trompette, qui vous glacent d'effroi. Pendant que les tambours ronflent, les auxiliaires du dieu répètent les paroles divines d'une manière plus articulée et plus compréhensible mais assourdie par un mirliton. En Afrique méridionale et en Mélanésie, les candidats sont assis sur le tambour. Dans d'autres régions, on emploie des conques, des flûtes ou des racleurs pour libérer la voix du dieu glouton. Les instruments qui ne rendent pas cette voix servent à couvrir les cris que les candidats pourraient pousser pendant cette douloureuse opération. Cette mesure de précaution est d'une grande importance, car le sacrifice pourrait perdre toute son efficacité si les jeunes gens poussaient un cri. Ils ne doivent ni chanter ni crier, parce qu'à ce moment leur substance sonore est censée être congestionnée. De plus, des cris de douleur ou de colère pourraient être néfastes ou interprétés comme une manifestation de refus du sacrifice. En revanche, les chants et les cris sont obligatoires lorsque le sacrifice

est achevé, c'est-à-dire quand la substance sonore est libérée. Seul un individu qui se sacrifie lui-même peut chanter durant une cérémonie, parce que dans ce cas son chant est le sacrifice. Mais si le rite est exécuté par une seconde personne (l'opérateur), il ne peut chanter qu'après avoir subi le sacrifice. Aussi la circoncision est-elle précédée d'un long entraînement qui rend les jeunes gens capables de supporter silencieusement les plus grandes douleurs. Chez les Tchokwé (Afrique), on leur permet de chanter pendant le temps de réclusion « la chanson de la peur » du dieu glouton. Mais en terminant ils retombent « morts » à terre et y restent couchés jusqu'à ce qu'un homme les ranime un peu en les fouettant avec des plumes ou des branches d'arbres, afin de pouvoir les amener auprès de l'opérateur.

Toutes ces cérémonies sont destinées à donner au jeune homme la voix virile, c'est-à-dire l'ensemble du comportement d'un homme. Elles n'ont aucun caractère spécifiquement sexuel. Elles enseignent aux candidats l'emploi des chants et des instruments rituels. Elles les initient aux lois et aux coutumes de la tribu et leur inculquent le sens de la responsabilité. Leur initiation à la vie sexuelle ne fait que préluder au mariage. De même beaucoup de cérémonies agricoles n'ont aucun caractère particulièrement sexuel et se limitent très souvent à attirer la chaleur printanière. Dans sa *Description du Tibet*, le R. P. Hyacinthe écrit : « Quand la montagne est couverte d'une neige profonde, il faut se garder de faire du bruit, de proférer la moindre parole, sans cela la glace et la grêle se précipiteraient avec abondance et célérité. » Pour rappeler la chaleur, les anciens Chinois piétinaient la terre et lançaient de grands cris en exécutant les danses hivernales. Selon le *Li-ki*, cette musique doit imiter le murmure et le fracas soudain du tonnerre qui provoque la naissance de tous les êtres. Chez beaucoup de peuples primitifs les hommes crient, pendant que les femmes lancent des sons suraigus en appuyant la pointe de la langue contre les dents d'en haut et en la faisant vibrer rapidement. En Annam, un jeune homme et une jeune fille, chacun couché sur un lit, se livrent à des joutes littéraires et musicales. Alors, le tambour qui sépare les deux lits doit appeler le premier tonnerre de l'année.

LES RITES SAISONNIERS

Comme la « nouvelle peau » dont la nature se revêt au printemps est l'œuvre des morts, les anciens Mexicains recouvraient aussi leurs tambours de peaux nouvelles provenant des sacrifices. Ces chants des morts qui ressuscitent de leurs peaux résonnent depuis l'hiver jusqu'au printemps. Aux Indes, pendant le solstice d'hiver, on imitait l'autosacrifice des dieux. On plaçait la peau d'un animal sur un trou creusé dans la terre et on se servait de la queue du même animal pour battre ce « tambour ». A la même occasion, les Eskimos sifflent en allant de l'ouest à l'est, agitent des hochets et des plumes d'aigle et frappent leurs tambours circulaires afin de réveiller « les forces surnaturelles ». Le printemps arrivé, on voit toutes sortes d'instruments mis en action pour animer la croissance des plantes. Les Menominee secouent leurs hochets. Les Kiwai tournent leurs rhombes, les Kaitish (Australie) les ornent même de plumes. Dans d'autres continents, on joue de la conque ou de la flûte.

La musique lumineuse de cette terre est santé et prospérité. Aussi, dans la table des concordances reproduite plus haut, le chant proprement dit figure sous la rubrique centrale « saison des pluies ». Pendant cette époque de l'année qui sépare l'été et l'automne, l'eau et le feu se mêlent et, au point de vue astrologique, la lune se rapproche du soleil. Lorsque, après la pluie, une odeur fraîche se dégage de la terre ensoleillée ou quand la pluie tombe entre les rayons du soleil, la musique lumineuse du ciel donne au monde une nouvelle impulsion. Elle rétablit la santé et la fécondité des hommes et de la terre, si le faiseur de pluie (qui est souvent aussi un médecin) sait l'évoquer au moment propice. Les rites de pluie caractérisent surtout les peuples d'agriculteurs qui ont développé une mythologie, dans laquelle le rapport entre le ciel et la terre est souvent symbolisé par un mariage entre le dieu du ciel et une déesse terrestre. Parfois il est dit que cette relation ne devenait effective que par les chants que ces divinités s'adressaient mutuellement. Primitivement le ciel était si proche de la terre que les hommes pouvaient

le toucher avec leurs mains. Mais lorsque les deux mondes se séparèrent (tantôt par la volonté de leur fils, tantôt par celle des hommes), il cessa de pleuvoir, jusqu'à ce que les dieux aient pu se rapprocher de nouveau. Par cette conception mythologique d'un ciel fécondateur de la terre, les rites de pluie et les rites sexuels se confondent très souvent. Tous les deux sont des rites de fécondité.

L'astre qui entre particulièrement en jeu est la lune. Lorsqu'elle est en déclin (*transformer II* ou dieu de la guerre), elle s'empare des âmes humaines qui montent dans les brouillards humides vers la Voie lactée et les apporte à la lune noire (dieu des morts), symbole stellaire de la caverne de sacrifice. (Au lieu de cette lune, on mentionne aussi les « nuages noirs » de pluie.) Mais la lune noire, invisible aux hommes, régénère les âmes et, quand elle recommence à croître, elle les rejette métamorphosées en pluie sur la terre. Selon le *Kaushîtaki Upanishad* et bien d'autres traditions, la lune interroge les âmes et ne renvoie sur la terre que celles qui ne savent pas répondre correctement. Ce sont donc les âmes destinées à la réincarnation qui tombent de l'arbre de la mort (lune noire) et qui chantent lorsque la pluie féconde la terre et quand les femmes se sentent enceintes. Aussi les cérémonies de fécondité se déroulent-elles souvent devant des tombes. En Nouvelle-Calédonie, on déterre un mort et on arrose le squelette suspendu à un arbre avec de l'eau. Au Nigeria, le nuage sonore est représenté par la tête d'un mort. Dans les rites védiques la pluie est renfermée dans la tête du cheval de sacrifice. On s'adresse aussi à des « pierres de pluie » habitées par les morts ou on mouille des cheveux provenant d'un cadavre.

D'une façon générale, les rites cherchent à attirer les eaux par des actions d'analogie et par une musique qui imite les phénomènes désirés. On contrefait les animaux annonciateurs de la pluie, on agite des plumes, on arrose la terre ou les victimes de sacrifice, on casse un bambou rempli d'eau ou on expose l'image du dragon de l'eau. Les instruments varient suivant les civilisations. On emploie des rhombes, des conques, des hochets, des cloches, des fifres, des tambours, des gongs et même des luths. Les rhombes, les tambours et les gongs (le « tambour de bronze » orné de

grenouilles) imitent généralement le tonnerre. Les fifres symbolisent l'éclair, les flûtes « fendent l'air ». Avec les hochets, ornés de plumes ou taillés en forme d'oiseau, on imite le bruit de la pluie. Chez les Lango (Afrique), la double nature du dieu du tonnerre est représentée par une double cloche, sur laquelle on souffle pour la mettre en branle. Le *Li-ki* nous dit que, pour obtenir la pluie d'été, il faut exécuter des sacrifices et faire résonner tous les instruments en les accompagnant des pantomimes correspondantes. Mais très souvent les instruments se limitent aussi à scander les chants, sans que l'imitation d'un bruit naturel intervienne.

L'action exercée par ces rites est considérée comme le cri de l'éclair, du soleil, du feu ou des vents, lancé contre les nuages, la lune ou le lac intérieur de la caverne. C'est par un cri qu'Indra force la porte d'entrée de l'ancre de Ahi et libère les vaches beuglantes que le démon aux cheveux d'or retient dans sa caverne. Les dieux du vent qui accompagnent Indra attaquent les nuages avec leur sifflement et « répandent la pluie sonore comme des libations ». Aussi les rites imitent-ils cet exemple en forçant l'entrée d'une hutte ou en symbolisant cette hiérogamie par le mariage de deux poupées. Selon une croyance assez répandue, le dieu du tonnerre dort beaucoup et se fâche lorsqu'on fait trop de bruit. Réveillé brusquement, il lance des cris terribles qui, produisant un vent tourbillonnant et le tonnerre, annoncent la pluie. Aussi les hommes, d'accord avec la femme de ce dieu dormeur, n'hésitent-ils pas à le déranger lorsqu'ils ont besoin d'eau. Dans ces rites, la puissance créatrice de la voix de ce dieu, dont on dit qu'il n'a qu'une seule jambe, est parfois symbolisée sur terre par une pierre phallique. Bien que ce physique étrange représente un corps divin et le prototype du corps humain, il n'est pas impossible que le tambour, monté sur un seul pieu et joué par ce dieu, ait également une signification semblable. Même Indra apparaît parfois comme un « bouc à un seul pied ». Lorsque Yu sautillait sur une seule jambe, il imitait les faisans dont le battement de tambour, produit par leurs ailes, « ressemblait à l'ébranlement qu'éprouve une femme à l'instant où elle devient enceinte » (M. Granet). Or, l'orgue à bouche, dont les treize tuyaux symbolisent les ailes du

faisan, était l'œuvre de Niu-Koua qui avait inventé le mariage. Mais quand les légendes ou les rites attribuent aux dieux des actes nettement sexuels, il ne faut jamais perdre de vue que ces images ne sont que des métaphores. Les dieux sont des chants, et les âmes qu'ils libèrent chevauchent leurs chants qui, en se matérialisant, pénètrent dans la pluie et dans la semence des hommes pour féconder la terre et les femmes.

LES RITES DE MARIAGE

D'une façon générale, les rites de mariage n'offrent pas un grand intérêt musical. C'est plutôt dans les rites pré-nuptiaux que la puissance du son est évoquée. Chez les Boanoro (Nouvelle-Guinée), la bru est déflorée par un parent devant le tambour et la flûte de la maison de cérémonies. Les Kuna (Amérique) enveloppent deux flûtes dans une feuille pour vérifier la virginité de la fiancée. L'innocence est démontrée lorsqu'en dépliant ce paquet les instruments ne bougent pas. Pour des charmes d'amour, les habitants des îles Salomon se servent de la flûte de Pan. Les Kiwai utilisent un tambour dans lequel ils cachent une feuille qui a couvert les parties sexuelles de la femme désirée. A Hawaï, on fait résonner un arc musical pour inciter la femme à sortir de sa cabane.

LES RITES DE GUÉRISON

Nous avons déjà dit que le faiseur de pluie est aussi un médecin. Mais, alors que les cérémonies de pluie matérialisent les chants divins, la musicothérapie cherche à sauvegarder et à fortifier la pure substance sonore de l'homme. Elle atteint son apogée quand elle s'efforce d'épurer et d'augmenter le volume normal de cette substance vitale dans l'intention de procurer l'immortalité à l'homme. A cet effet les Aswin (les médecins védiques), dont les chevaux font couler l'eau en frappant les « nuages de pierre » avec leurs sabots, ont inventé un médicament qui guérit la cécité des hommes soumis aux illusions des sens. Le yogi qui chante et voit la syllabe AUM sait que la voyelle A, avec laquelle il commence, est le son de la terre, l'U est l'espace

intermédiaire, le M touche le ciel et « fait s'écrouler la colonne qui supporte le ciel » et qui sépare les deux mondes. Sous cette forme extrême, la musicothérapie prend un chemin parallèle, mais de sens opposé, aux cérémonies de pluie. Celles-ci matérialisent la musique lumineuse, la musicothérapie cherche à ramener la matière à son origine sonore et lumineuse et à rendre à l'homme sa pureté acoustique originelle. L'eau des rites de pluie féconde, mais quand elle tombe d'une manière excessive, elle souille la terre et les hommes et amène les maladies. L'eau des rites de médecine purifie et enlève les péchés, mais elle détruit la vitalité physique, lorsqu'elle mène les hommes trop près des dieux.

Généralement le mal physique est censé être causé par des fautes consciemment ou inconsciemment commises qui mettent l'homme à la merci d'un esprit dont la voix cassée se nourrit en suçant la substance sonore du corps humain. Alors l'âme ne quitte pas le corps d'une façon définitive, mais elle s'absente souvent pendant de longues heures. La maladie ou le péché augmentent la matière inerte de l'homme et diminuent la substance sonore. Aussi tout rite curatif est-il un sacrifice expiatoire qui épure à la fois le malade et le démon de la maladie. Tous les deux ont besoin de se débarrasser des entraves créées par la matière. A cet effet le malade exécutera son chant personnel de médecine et l'esprit se fera sacrifier en confessant son nom pour pouvoir libérer ses forces acoustiques.

Quand le Grand Manitou était sur terre, il donna aux Chippewa et aux Papago des chants, des tambours et des hochets qui avaient la vertu de lustrer les mauvais esprits et de guérir les malades. Les Yuchi désignent leur école de médecine, dans laquelle chaque membre reçoit sa chanson curative personnelle, par le terme *bempino* qui veut dire tout simplement « chanter ». Pour combattre les épidémies, on se borne souvent à lancer des cris sauvages en fouettant l'air avec des branches d'arbre. Pour le traitement individuel, on fait des massages, on suce la peau du malade ou on met des herbes curatives sur la plaie. De même que dans les rites de pluie, on agit des plumes d'aigle (oiseau-tonnerre) que l'on fixe aussi aux instruments de musique. Le médecin des Uitoto attache des plumes

dans sa chevelure « pour mieux voir ». Mais tous ces procédés ne deviennent efficaces que par les chants. Avant d'offrir une boisson à son client, le chamane des Creek (Amérique) souffle la force magique de son chant au moyen d'un tube dans le liquide. C'est par des chants, tantôt menaçants, tantôt flatteurs, que l'on pousse le mauvais esprit à quitter le corps du malade ou à se loger directement sous l'épiderme, afin de pouvoir mieux entendre sa chanson. C'est à ce moment que le médecin pourra l'attraper, le chasser ou le conduire au sacrifice.

Comme tout malade est un demi-mort dont l'âme (errante en dehors du corps pour échapper à l'esprit de la maladie) est constamment menacée d'être mangée par un esprit, la cérémonie commence souvent par un rappel de l'âme. La situation ressemble à celle que nous avons vue dans les rites funéraires : on ne peut secourir une personne lorsque sa substance sonore n'est pas présente. Aux îles Loyalty, la caverne sonore à travers laquelle on rappelle l'âme dans son corps est une flûte nasale. Les Ménominee l'évoquent au moyen d'une flûte ordinaire et sucent la maladie avec un tuyau de bambou. L'instrument de musique et l'engin médical ont des formes semblables. Le chamane des Katchinz (Asie), après avoir fumigé son manteau, son tambour et la baguette, commence par tambouriner très lentement pour réunir ses esprits auxiliaires. Ensuite il lance un cri violent et commence à chanter en secouant la tête et prononce sans arrêt le nom de l'âme égarée. Cela fait, il pose le tambour sur sa tête. Son chant devient de plus en plus sombre jusqu'à ce que la voix ait atteint le timbre sourd et grave qui permet à l'âme de s'introduire dans le tambour qui vibre devant la bouche du médecin. A ce moment la voix du docteur s'étouffe en sanglotant. Les Samoyèdes du Iénisséï soufflent une âme ainsi retrouvée dans l'oreille du malade. Parfois le chamane ramène les âmes dans un os creux. Les Bouriat attachent un fil rouge à un arbre et fixent l'autre extrémité à une flèche. Ce symbole de la corde vibrante constitue le chemin par lequel l'âme du malade peut rentrer dans son corps.

Pour reconnaître les démons, provocateurs de la maladie, le médecin fait d'abord appel à ses esprits

auxiliaires au moyen du chant, du tambour ou du gong. Ensuite il essaie, en présence de l'âme évoquée, de faire son diagnostic. Il commence par chercher le nom (la substance sonore endommagée) de l'esprit de la maladie, car « toute maladie prend la fuite, lorsqu'elle entend chanter son nom ou sa voix ». Elle se sent alors menacée, parce qu'elle est dévoilée et reconnue. Les Douala disent qu'elle est effrayée de sa propre voix comme une sorcière qui voit subitement son visage horrible dans une rivière (miroir). Chez les Kavirondo (Afrique), les auxiliaires du docteur chantent et secouent des hochets, jusqu'à ce que le malade commence à trembler et à gémir. A ce moment on a trouvé le rythme de l'esprit nocif. Quand le chamane des Kintak-Bong (Asie) traite un malade dans sa cabane, le chœur qui se trouve devant la porte aide le médecin à se mettre en extase et à trouver le démon. Ensuite il répète continuellement le nom de l'esprit de la maladie.

Comme chaque esprit qui provoque une maladie a un chant ou est un chant personnel, il est indispensable que le médecin connaisse un grand nombre de mélodies et de timbres vocaux, capables d'imiter les voix cassées (la substance sonore endommagée ou insuffisante) de ces êtres. Pour leur offrir ce véhicule, dans lequel il les emprisonnera ensuite, il chante leurs mélodies tantôt avec la voix laide et horrible qui leur correspond, tantôt avec une voix sonore ou bien rythmée, montrant la beauté que pourraient avoir leurs mélodies s'ils se décidaient à sacrifier leur adhésion exagérée à la matière et à devenir des esprits vraiment sonores et bienfaisants. Si cette tactique échoue, on cherche à expulser l'esprit par le bruit et par la violence. Alors le « médicament » en forme de syllabes (hi, hi, ho, ho) ou d'injures est « tiré » de la bouche du médecin comme une flèche. Parfois les médecins, ne connaissant qu'une seule mélodie, sont tellement spécialisés qu'ils traitent seulement une maladie déterminée.

Mais on emploie aussi des instruments de musique. Dans les hautes civilisations, l'homéopathie sympathique est souvent exercée au moyen des instruments à cordes. Le *Kausika-sutra* recommande l'absorption de la corde du luth Pisala, trempé pendant les trois jours de la lune noire dans du miel et du lait caillé. Selon al-Kindî, la

plus haute corde du luth (*do*), teinte en jaune, correspond à la bile, qu'elle augmente en combattant la pituite. La corde du sang, de couleur rouge (*sol*), fortifie le sang et elle est contraire à l'atrabile. La corde noire (terre, *ré*) augmente l'atrabile et apaise le sang. La corde de l'eau (*la*), teinte en blanc, augmente la pituite et combat la bile. A côté du procédé homéopathique, nous trouvons donc aussi un traitement allopathique. En Australie, on gratte le bois du rhombe dont on fait manger les râpures au malade. En Californie, on joue de la flûte ou on fait résonner les rhombes. Au Tibet, on emploie des conques, des trompettes et des cloches. Les Thonga (Afrique) roulent le hochet sur la partie malade du corps. Les instruments les plus courants sont les tambours et les hochets. Le médecin des Kazak-Kirghizes imite sur le tambour circulaire, renforcé par des plumes de hibou, tous les sons depuis le bourdonnement d'une mouche jusqu'au bruit de la tempête. Il fait tourner les poumons de l'animal de sacrifice au-dessus et autour de la tête du malade en contrefaisant tous les animaux qui pourraient avoir produit le mal. Chez les Uana (Amérique), le médecin souffle de la fumée de tabac sur son client, masse le corps et secoue un hochet avec la main gauche. Cela fait, il lance la maladie en l'air avec un brusque mouvement de sa main. Dans d'autres cas, la maladie est rejetée à l'eau, sur des arbres ou des animaux.

Mais très souvent la guérison ne peut être obtenue que lorsque le médecin se décide à offrir à la maladie son propre corps. Il faut que le chamane mange le démon d'une façon rituelle. Quand les femmes-médecins des Tinguian (Philippines) frappent avec des conques (provenant de la propriété d'un mort) contre une plaque de métal, elles chantent et supplient l'esprit de la maladie d'entrer dans leurs corps. Le chamane Kwakiutl (Amérique), après avoir rappelé l'âme du malade, fait passer l'âme et le mal dans son propre corps en suçant la peau de son client. Ensuite il « vomit » l'âme et la rend à son propriétaire en soufflant sur la fontanelle du malade. L'âme étant en sécurité, il expectore la maladie, la saisit et l'offre à son hochet toujours affamé qui englutit le méchant esprit. Quand les Papago ont identifié l'animal provocateur de la maladie,

ils sacrifient une bête de la même famille. Pendant la cure, les assistants du médecin, qui chantent la mélodie de cette famille d'animaux provocateurs de la maladie, sont obligés de manger la viande de cette bête, tandis que le docteur frotte le corps du malade avec la queue de l'animal sacrifié. Ce repas rituel, par lequel le médecin, ses assistants ou les hochets mangent (sacrifient) l'esprit de la maladie pour le transformer en un esprit bienfaisant ou inoffensif, est très caractéristique. Selon la mythologie des Papago, toutes les maladies proviennent des plumes que le « magicien de la terre » (*transformer*) a portées sur sa tête au début de la création. Mais ces mêmes plumes pourraient aussi guérir toutes les maladies. Les Chippewa disent que chaque animal a créé une maladie et un médicament capable de la combattre. Le même être porte bonheur ou malheur suivant qu'on arrive à le sacrifier et à le faire résonner ou non. La maladie est un esprit qui, tout en souffrant de son attachement à la matière et de la laideur de sa voix, cherche à échapper au sacrifice sonore et, pour se nourrir, préfère continuer à ronger la substance sonore des hommes. La force du magicien consiste à l'identifier, à lui arracher son nom et à l'obliger au sacrifice qui réanimera sa substance sonore. La maladie est un esprit que l'on peut saisir comme une personne. Il n'y a guère de différence entre un tel esprit et un criminel. Quand le provocateur d'un mal est un véritable homme, un sorcier ou un assassin, le procédé est exactement le même. On cherche d'abord à connaître le nom du criminel qui n'a pas seulement causé la maladie, mais qui est lui-même la maladie. Ne pouvant pas attraper le malfaiteur, les Kurnai (Australie) brûlent ses vêtements en criant son nom.

LA PENSÉE MAGIQUE SURVIT PARTIELLEMENT DANS LES IDÉES ESTHÉTIQUES

Le symbole général de la musique est le tambour ou l'arbre. Il indique la relation ou l'harmonie entre le ciel et la terre. Un symbole plus spécifique est le dieu du tonnerre, dont le tambour distribue la nourriture.

Les habitants de Mangaia le représentent aussi par une conque. Très souvent le dieu de la musique est l'étoile du matin, « le médecin qui ne cesse de chanter » pour dissiper les ténèbres et aider les hommes. Sur le fameux tambour de Malinalco (Mexique), on représente le dieu de la musique à côté du signe *olin* (l'écoulement du temps), de l'aigle et des emblèmes du sacrifice. C'est Xochipilli, orné de fleurs et de plumes, qui chante et danse en ayant des nuages, symboles du son, sous la tête et sous les pieds. Des clochettes pendent de ses oreilles; ses sandales sont munies de petites boules qui symbolisent la danse. Sur toute la surface du tambour se trouvent les hiéroglyphes de la guerre et la corde du sacrifice, tressée de fils bleus et rouges symbolisant l'eau et le feu (la musique humide et lumineuse). On dit que Tezcatlipoca, le dieu de la guerre, arrachait la musique de ce tambour à la maison nocturne du soleil.

De même que les anciens Égyptiens qui vénéraient le dieu Thot comme le maître de la musique, de l'écriture, de la danse et des singes, le Mexique et les Indes élevèrent le singe au rang de dieu de la musique. Dans les manuscrits mexicains, ce grand guerrier et tambourineur est parfois représenté comme le dieu de la mort adossé au dieu de la vie. Il est donc probable que c'est le couple des ancêtres qui symbolise la totalité de la musique. Le héros civilisateur correspondrait alors à la création spontanée, et le dieu de la guerre (le singe) à la musique imitative. Or, ce que les hommes et la terre (féminine par rapport au ciel) font par la musique, c'est imiter les dieux. C'est une technique que les anciens Chinois désignaient par le terme *kong*, qui veut dire en premier lieu « musique », et ensuite « travail manuel » et en particulier « ouvrages féminins ». C'est par leur grand talent d'imitation, combiné avec une certaine verve créatrice, que les ancêtres réussirent à faire tant de miracles : ils firent ressusciter des morts et vainquirent les démons. Ils aménagèrent la terre avec des engins sonores et firent danser les animaux.

Grâce à ce principe, on essayait d'imiter avec la « voix juste » tous les sons de la nature; et sous ce rapport les hommes cherchaient à copier l'exemple des ancêtres le mieux possible. Mais à mesure qu'une religion

commençait à supplanter les idées magiques, la voix juste et l'imitation naturaliste perdirent peu à peu leur valeur effective. Elles prirent un caractère profane et artistique et aboutirent à la musique descriptive ou à la musique à programme. Les instruments des hautes civilisations sont beaucoup moins aptes à contrefaire les bruits de la nature que ceux des civilisations primitives. Dans cet ordre d'idées, leur seule ambition consiste dans l'imitation de la voix humaine. L'Extrême-Orient a produit une littérature de musique imitative pour la cithare, dont les titres poétiques sont extrêmement suggestifs : l'aurore printanière qui pénètre le ciel, la vigueur du coursier, le vol du dragon, le bruissement du vent dans la forêt. Confucius était célèbre pour la dignité qu'il savait donner à l'exécution de ces pièces dont il expliquait le sens à ses élèves. Mais le style descriptif de cette musique est rarement tout à fait réaliste. Souvent elle mêle l'imitation musicale, déjà assez stylisée, à l'expression d'un sentiment de la nature rendu par une pure mélodie. Cette technique ne paraît d'ailleurs pas tout à fait nouvelle. Elle semble être plutôt le dernier reflet de la conception qu'on avait de l'imitation du son-substance créateur qui, avant de se manifester dans les bruits de la nature (monde matérialisé), était un cri, l'expression d'un sentiment ou d'une volonté créatrice. Ce flottement du style, motivé par la présence de deux sortes de son-substance, existe aussi chez des peuples primitifs. Lorsqu'un groupe de Baule (Afrique) nous chanta la « mélodie de la cigogne », tout le monde trouva que ce chant imitait les mouvements de l'animal. Cependant, cette imitation ne formait pas la partie essentielle de ce chant. La musique devait surtout réaliser la « vie » ou la force de la cigogne. Aussi y avait-il un grand nombre de sons ou de thèmes de « force pure » qui n'avaient pas un caractère descriptif, mais qui constituaient l'essence de la force sonore animale. Cette force ne peut pas être traduite par une musique descriptive, parce qu'elle n'a aucun équivalent visuel. Ce sont ces idées-forces tout à fait abstraites qui, dans un état considérablement « sécularisé », paraissent constituer plus tard (dans les hautes civilisations) la partie abstraite de la musique à programme. Pour la musique de ce genre jouée sur la flûte, il

existe parfois des textes sous-entendus qui traduisent les intentions du compositeur dans les passages non descriptifs. Quant à l'imitation réaliste, elle se réduit généralement à l'expression musicale des éléments littéraires particulièrement faciles à contrefaire.

Aux Indes et dans les pays de civilisation arabe, la musique descriptive est liée à une technique de composition qui développe ses idées en se référant constamment à un patron musical et littéraire préexistant, nommé *raga* ou *maqam*. A. Schaeffner a déjà souligné que le *raga* n'est pas simplement un mode musical déterminé, mais qu'il représente un stade encore magique du mode. Il contient certaines tournures mélodiques et rythmiques caractéristiques d'un mode qui doivent former l'essence thématique de toute composition obéissant à ce modèle. Ces *raga* ou *maqam* ne sont pas des créations exclusivement musicales. Al-Fârâbî, Safiy-Yûd-Din et al-Ladhiqi les associent étroitement avec certains signes du zodiaque et certaines qualités psychologiques. Le genre diatonique, un peu grossier, engendre le courage et correspond au tempérament des peuples montagnards. Le *maqam* Isfahan, concordant avec les Gémeaux, dilate l'âme; il faut le chanter en présence d'une personne aimée. Mais il y a aussi des heures déterminées pour leur exécution. A l'aurore, on chante en Husayni (Scorpion), au lever du soleil en Rast (Bélier), à midi en Zangulah (Vierge). Cette idéologie semble être plus développée encore dans les *raga* hindous. Le *raga* Shri, correspondant aux mois de novembre et de décembre et à l'heure du crépuscule, exprime l'image d'un homme portant un lotus en présence de sa bien-aimée. Mais O. C. Gangoly a bien montré que, primitivement, le *raga* est le corps sonore du dieu, auquel il appartient. La musique artistique s'est éloignée peu à peu de ces idées magiques; néanmoins il paraît probable que ces musiques saturées de sensations visuelles et parfois même olfactives constituent les derniers reflets du concept de la musique lumineuse. Il est vrai que certaines idées esthétiques que l'on trouve chez Sseu-ma Ts'ien sont loin de posséder ce raffinement artistique : « Les tessitures hautes (de la musique) rendent l'homme comme soulevé; les tessitures basses le rendent comme abattu; les passages sinueux le rendent comme

courbé; les parties où il y a arrêt le rendent immobile comme un arbre mort. » Mais il faut croire que ces idées étaient déterminées par le système de concordances qui semble avoir vraiment tyrannisé certains auteurs chinois.

La racine magique de la musique artistique pourrait aussi expliquer le caractère presque sacré et souvent très officiel que l'on prête aux manifestations musicales déjà complètement séparées du culte. On ne fera jamais jouer un orchestre pour le simple plaisir d'entendre de la musique. Produite avec des moyens limités, et aussi longtemps qu'elle ne se met pas au service du théâtre, elle évite tout ce qui la réduirait à n'être qu'un simple divertissement. Elle est un moyen précieux d'illustrer toutes sortes d'événements importants et de souligner le caractère spécifique des cérémonies. La musique parfaite doit toujours accuser un équilibre juste et correct et « agir sans violence ». « Tous ceux qui instituèrent la musique, le firent pour modérer la joie. » La musique ne doit pas exciter les passions; elle est « la fleur de la vertu » (*Li-ki*). Si les rites symbolisent la justice, la musique correspond à la bonté. « Au moyen du chant l'homme se corrige lui-même et déploie sa vertu. »

Mais malgré ce caractère officiel de leur art, les théoriciens chinois ne s'abstiennent pas tout à fait de faire allusion aux sentiments intimes que la musique est capable de canaliser ou d'évoquer. « En prolongeant le son, l'homme exprime ses sentiments. » « Lorsque le cœur, affecté par des objets, est ému, il donne une forme à ses émotions par le son. C'est des sons que la musique prend naissance; son origine est dans le cœur de l'homme. Ainsi, lorsque le cœur éprouve un sentiment de tristesse, le son qu'il émet est contracté et va en s'affaiblissant. Lorsque le cœur éprouve un sentiment de plaisir, le son qu'il émet est aisé; lorsque le cœur éprouve un sentiment de joie, le son qu'il émet est élevé et s'échappe librement. Si le cœur éprouve un sentiment de colère, le son qu'il émet est rude et violent; si le cœur éprouve un sentiment de respect, le son qu'il émet est franc et modeste. Si le cœur éprouve un sentiment d'amour, le son qu'il émet est harmonieux et doux » (*Li-ki*).

Aussi longtemps que la musique a un caractère

purement magique, aucune idée d'esthétique ne peut modérer son dynamisme. C'est seulement aux approches de la musique artistique qu'un certain souci de beauté et d'équilibre du son commence à se manifester. L'imitation du cri de la grenouille, rituel dans les cérémonies de pluie, l'étiquette la condamne comme obscène; cependant, on continue à chanter avec la voix de ventre, qui est d'origine magique. Les instruments de musique, ne devant plus résonner tous en même temps, sont soumis à un rythme alternatif qui répond mieux au sentiment d'esthétique; mais ce chant alterné continue à représenter l'action concertante des forces antagonistes de l'univers. Possédant un instrumentaire plus riche, les hautes civilisations le divisent en différents groupes éthiques. En Chine, les cloches sont guerrières et les cordes austères; les instruments à vent suggèrent l'idée de l'ampleur et de la multitude, le tambour évoque l'élan de la foule. Partout les survivances magiques restent sensibles. Le fait que la danse chinoise commence avec le tambour, évocateur de la foule, et se termine avec les cloches guerrières, rappelle bien les conceptions magiques des peuples primitifs qui, en commençant la danse, invitent les esprits et les hommes par des coups de tambour et finissent au moyen de cris violents qui doivent protéger la foule contre les attaques éventuelles des esprits libérés par la musique.

De tout temps on a attribué le premier rang à la voix humaine. Souvent, les qualités les plus vantées de la flûte ou de la cithare sont de savoir imiter la voix humaine. La voix c'est l'homme; et l'homme est la mesure de tout. Les instruments de musique, les arbres parlants, l'univers entier sont faits sur le modèle de l'homme. Les roches sont les os, les fleuves les veines et les forêts les cheveux du géant ou de la géante cosmique dont le sacrifice a donné naissance au monde matériel. La substance de sa force, résonnant dans le canal volcanique qui traverse le monde, fait vibrer toute sa charpente, lorsque le sacrifice sonore commence à « s'étendre ». Un phénomène analogue se produit dans l'homme qui à son tour « déroule » le sacrifice. Alors il sent sa puissance s'élever le long de la colonne vertébrale. Son souffle sonore monte par ses canaux intérieurs, dilate ses poumons et fait vibrer ses os. Ainsi transformé en

résonateur cosmique, l'homme se dresse comme l'arbre parlant. Cette force sonore ira prendre son siège dans sa peau ou dans son squelette, lorsque le sacrifice aura été total. Alors il ne sera plus qu'un instrument entre les mains d'un dieu et ses os, encore imprégnés de sa puissance sonore matérialisée, constitueront des amulettes précieuses entre les mains de ses fils. Sa partie immortelle (le son fondamental de son âme) s'acheminera vers la Voie lactée. Mais lorsqu'elle aura réussi à passer le pont dangereux situé à l'Orient, entre Orion, les Gémeaux et le Taureau, où les astrologues placent le larynx du monde, elle s'incorporera au chœur des morts et participera à leur chant dans la caverne de lumière qui lance l'œuf solaire et le fixe sur la corne du taureau printanier. Le larynx du monde est la caverne de lumière, la gueule béante des dieux qui, à chaque printemps, renouvelle l'action de l'abîme primordial en ouvrant ses portes au soleil qui monte comme un arbre, un œuf resplendissant ou un crâne chantant. Et c'est ce crâne qui énonce de nouveau le monde au moyen d'une musique, dont les rayons résonnent d'abord comme la syllabe OM, comme une conque ou un son intermédiaire entre les voyelles OU et O. Or, pour émettre ce sombre chant des débuts, destiné à s'éclaircir de plus en plus, il a fallu que les lèvres du cadavre vivant s'arrondissent pour former le cercle O, symbole de l'issue de la caverne de résonance d'où sort le soleil à chaque printemps pour renouveler la substance sonore de tout ce qui existe.

Marius SCHNEIDER.

BIBLIOGRAPHIE

Il n'existe pas de littérature particulière au sujet traité dans cette étude. Comme introduction à cette matière nous recommandons :

SPENCER, B., et GILLEN, F., *The native Tribes of Central Australia*, Londres, 1899.

SPENCER, B., et GILLEN, F., *The northern Tribes of Central Australia*, Londres, 1904.

Un grand nombre de mythes de création se trouvent dans le volumineux ouvrage de :

214 CIVILISATIONS NON EUROPÉENNES

SCHMIDT, W., *Der Ursprung der Gottesidee*, Munster, 1929-55.

Et chez :

GRANET, M., *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, 1926.

CRAIGHILL HANDY, E. S., *Polynesian Religion*, Honolulu, 1927.

GRIAULE, M., *Dieu d'eau*, 1948, Paris.

GRANET, M., *La pensée chinoise*, Paris, 1934.

BAUMANN, H., *Schöpfung und Urzeit des Menschen im Mythos der afrikanischen Völker*, Berlin, 1936.

LEENHARDT, M., *Do Kamo*, Paris, 1947.

DIETERLEN, G., *La religion Bambara*, Paris, 1951.

Pour l'Inde :

LEVY, Sylvain, *La doctrine des sacrifices dans les Brâhmanas*, Paris, 1898.

OLDENBERG, H., *Die Religion des Veda*, Berlin, 1917.

ZIMMER, H., *Ewiges Indien*, Zurich, 1930.

DANIELOU, A., *Théorie métaphysique du Verbe*, (Approches de l'Inde), Paris, 1949.

SCHNEIDER, M., *Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik*, « Die Musikforschung », 1951, 4.

Parmi les Brâhmanas nous signalons surtout les *Brihadâranyaka*, *Aitareya*, *Chandogya*, *Taittirîya* et *Maitrâyana Upanishads*.

LA MUSIQUE D'AFRIQUE NOIRE

COMPARÉE à la place de choix qu'ont maintenant conquise dans l'histoire universelle des arts peinture et sculpture d'Afrique noire, celle qu'occupe encore la musique africaine reste dérisoire. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner pourquoi la musique dite « primitive », africaine ou non, demeure, contrairement aux autres arts dits « primitifs », si étrangère à la sensibilité esthétique du monde occidental moderne. Bornons-nous à observer que celle-ci confond dans le même genre d'indifférence les rudes polyphonies des paysans albanais, par exemple, les concerts de flûtes et trompes des Indiens Piaroa du Brésil ou les liturgies homophones du Dahomey. Cela est significatif. Européenne, indienne ou africaine, ces musiques n'ont en commun que d'appartenir à la même catégorie musicale, celle que constituent les musiques non écrites. Face aux musiques écrites, en effet, les musiques non écrites forment un tout et obéissent ensemble à des principes parfois radicalement différents de ceux qui régissent les premières.

Musique non écrite, ou, mieux, musique de tradition orale, c'est ainsi que se définit la musique d'Afrique noire. Plus exactement, c'est le seul dénominateur commun qu'on puisse trouver aux innombrables variétés dont elle est faite. Musique primitive ? Assurément pas, ni dans le sens absolu ni dans le sens relatif du terme. L'homme primitif a depuis longtemps disparu de la surface de la terre, comme chacun sait, et avec lui sa musique, exception faite, vraisemblablement, de quelques usages et aussi de quelques instruments comme le rhombe, dont il sera question plus loin. D'autre part, comparée aux musiques relativement primitives qui ont survécu, celle des aborigènes australiens par exemple, la musique africaine se présente en bloc comme un art infiniment plus tardif. Mais à l'intérieur de ce bloc, il y a autant de différence d'un genre musical à un autre qu'il y en a, ailleurs,

d'un type d'organisation sociale à un autre, et l'on imaginera sans peine quel arc-en-ciel cela compose si l'on veut bien se souvenir qu'en Afrique vivent simultanément des sociétés quasi féodales, fortement hiérarchisées et différenciées, ayant bâti de grands empires, des petites communautés vivant dans un état voisin de ce qu'il est convenu d'appeler le communisme primitif et, entre ces deux extrêmes, autant de formes intermédiaires qu'on peut en imaginer.

Dans la diversification des styles et des genres musicaux, l'histoire a joué un grand rôle. L'Afrique ne s'est pas peuplée d'un seul coup, mais par vagues successives. Il s'en est suivi de grands brassages de peuples. Des influences extérieures se sont exercées, véhiculées par l'Islam notamment. De pays en pays, enfin, climat, sol et végétation changent à tel point que les différences qui en résultent dans les manières de vivre ont eu nécessairement un écho dans la musique.

[De nos jours, la musique africaine, là où elle subit fortement le contact du monde moderne, est surtout perméable à la musique « arabe » de film, à la musique chrétienne (catholique et protestante), à la musique dite « de charme », enfin à la musique « antillaise » (au Ghana, le *calypso* venu de Trinidad, avec sa version locale qu'est le *high life*, fait fureur; dans tous les dancings, mais particulièrement en Afrique équatoriale, rumba et biguine sont en grande vogue). Dans l'ensemble, exception faite pour les grandes villes d'Afrique australe, il est curieux de constater une indifférence presque totale au jazz. Pour l'instant rien n'est encore né, à ma connaissance, en fait de musique moderne, qui puisse figurer dans la catégorie des « écoles nationales ».]

C'est pourquoi, hormis quelques traits si généraux qu'ils en deviennent vides de sens, rien ou presque ne peut être dit d'une musique africaine particulière qui puisse s'appliquer à toutes les autres. Même l'idée si justement répandue, apparemment, de la prépondérance du rythme n'est pas toujours fondée. Il est des musiques vocales, *a cappella* (solo, duo, chœur), où l'intérêt du rythme — je ne dis pas sa rigueur — est complètement estompé au profit d'une liberté si grande qu'elle paraît totale. Même l'idée sacro-sainte de l'omniprésence de la musique en Afrique est fautive. Il est des peuples où la musique et la danse sont si contraires à la bonne éducation

qu'à de très rares exceptions près, on se remet du soin d'en faire à des castes ou à des peuples tenus pour inférieurs.

LA MUSIQUE PUREMENT NÈGRE

Dans l'état actuel des choses, les documents enregistrés que l'on possède, de plus en plus nombreux depuis quelques années, mais couvrant encore très inégalement le continent africain, renseignent assez pour qu'on puisse commencer à distinguer, derrière cette infinie variété de la musique africaine traditionnelle, de grandes zones stylistiques.

[Les références chiffrées que l'on trouvera dans le cours du texte renvoient à la discographie. Celle-ci se rapporte exclusivement à des enregistrements de musique africaine publiés sous forme de disques et, en principe, accessibles au public.]

Très schématiquement, l'Afrique noire semble coupée en deux par une ligne courant à peu près parallèlement à l'équateur et délimitant deux grandes régions musicales, plus ou moins homogènes si on les considère chacune en elle-même, mais bien caractérisées si on les prend l'une par opposition à l'autre. Cette ligne de partage, discontinue, sinueuse, souvent estompée par une zone de transition, laisse au nord tout le pays sénégalais et, disons pour simplifier, soudanais, et au sud la grande forêt guinéenne, la grande forêt équatoriale et toute l'Afrique australe. De part et d'autre de cette ligne il existe dans la première région des enclaves de la seconde et réciproquement. Cette délimitation déborde largement les frontières linguistiques, anthropologiques, politiques ou géographiques traditionnellement admises par l'africanisme. On serait tenté de l'interpréter ou bien comme manifestant l'existence de deux sensibilités musicales distinctes, l'une s'exprimant dans ce que l'on pourrait appeler la musique de la forêt, l'autre dans ce que l'on pourrait appeler la musique de la savane, ou bien comme marquant la séparation entre une musique purement nègre et une musique nègre ayant subi directement ou indirectement l'influence de l'Islam.

Quoi qu'il en soit, l'émission naturelle de la voix (« naturelle » suivant nos conceptions occidentales, tout au moins), la tendance à l'utiliser dans le grave, remarquable chez les femmes, dont les voix, dès qu'elles atteignent la maturité, se confondent facilement avec celles des hommes, la pratique beaucoup plus volontiers collective qu'individuelle du chant, le caractère très souvent mixte des chœurs, l'organisation fréquemment polyphonique de la musique chorale, l'usage prédominant du pentatonique, le goût pour les grands ensembles réalisant, par mille artifices d'instrumentation, des combinaisons très subtiles de timbres, enfin, si l'on veut bien pardonner l'imprécision des termes, une certaine douceur, une certaine liquidité de la matière sonore, tels sont les traits qui pourraient caractériser, me semble-t-il, la musique de la région que j'appellerai, pour la commodité de l'exposé et avec toutes les réserves possibles, « purement nègre ».

Pris tous ensemble, les traits énumérés ne s'entendent que pour une subdivision de cette grande région musicale, celle qui coïncide à peu près avec les pays de langue *banton*, et rassemble, en un groupe remarquablement homogène si l'on considère l'énorme étendue du territoire en même temps que la très grande variété des peuples qui y vivent, les musiques de toute l'Afrique australe — exception faite pour les minorités hottentote et bochimane, comme pour les musiques d'influence islamique ou indienne — et celles du Congo, de l'Angola, du Gabon, des régions forestières de l'Oubangui-Chari, du Cameroun et de la Nigeria.

Seconde subdivision : au fond du golfe de Guinée, dans le golfe du Bénin, célèbre pour ses sculptures, ses bronzes à la cire perdue et ses travaux sur ivoire, s'est développée une musique chorale qui, tout en conservant plusieurs des caractères précédents, se distingue, lorsque le chant touche à un sujet sacré, par un exceptionnel parti pris d'homophonie et par la construction très particulière de la mélodie, d'une longueur tout à fait inhabituelle en Afrique et d'une composition singulièrement élaborée.

Toujours dans le golfe de Guinée, mais plus à l'ouest, coïncidant cette fois avec les civilisations dites « guinéennes », la région côtière du Ghana, la Basse-Côte-

d'Ivoire, le Libéria, la Basse-Guinée, constituent la troisième subdivision de cette musique « purement nègre ». Elle se distingue des deux autres par le caractère particulier que donne à la polyphonie, instrumentale ou vocale, l'usage systématique des tierces parallèles. A cette musique s'apparente de la façon la plus inattendue celle des peuples nègres de Madagascar.

La quatrième et dernière subdivision est composée par des peuples formant, au nord de la ligne indiquée tout à l'heure, autant d'enclaves isolées et séparées les unes des autres. Kirdi (c'est-à-dire « païens ») réfugiés dans les régions montagneuses du Nord Cameroun, Kabré du Nord Togo, Dogon des falaises de Bandiagara, dans la boucle du Niger, Gouin de Haute-Volta, Coniagui de Guinée, d'autres encore, semblent bien constituer en effet un groupe musical à part. Point de polyphonie chez eux, sinon instrumentale. La simultanéité de plusieurs voix, lorsqu'elle existe, résulte seulement de cet effet de « tuilage », si fréquent en Afrique, que produit l'alternance de deux voix (ou de deux chœurs, ou d'une voix et d'un chœur), lorsque l'une s'attarde sur la dernière note de la mélodie alors que l'autre a déjà commencé à se faire entendre. Les formes responsoriales de la musique chorale paraissent prédominantes chez ces peuples. Peut-être les Mossi, dont on connaît mal la musique, faute d'enregistrements en nombre suffisant, appartiennent-ils à ce dernier groupe.

LA POLYPHONIE

La polyphonie — le mot, pris étymologiquement, désigne simplement ici, par opposition à homophonie, la conduite simultanée de plusieurs parties. — est en Afrique noire un trait trop important de la musique, et particulièrement de cette musique de la forêt, pour qu'on ne s'y arrête pas un moment. A vrai dire, les techniques polyphoniques varient considérablement de peuple à peuple, mais dans le cadre des divisions qui viennent d'être indiquées, trois espèces, peut-on dire, se dégagent¹. De la dernière des trois celle des Baoulé², peuple important de la Côte-d'Ivoire et dont la musique a été assez abondamment publiée, peut être prise comme exemple. On affectionne chez eux une sorte de diaphonie — dans

le sens étymologique, ici encore — en tierces parallèles qui semble spécifique de cette région et sur laquelle se chantent des mélodies longues et volubiles, coupées en phrases d'inégales longueurs, ponctuées de notes tenues et enchaînées les unes aux autres comme des guirlandes. Le chœur, lorsqu'il intervient, est puissant et massif, s'arrêtant sur des consonnances parfaites, sortes d'accords plaqués qui résonnent longuement et contrastent avec la mobilité de la diaphonie en même temps qu'ils l'équilibrent. Les peuples qui ont coutume de chanter en tierces parallèles utilisent de la même façon certains de leurs instruments, la harpe fourchue notamment³.

Il est assez étrange que dans les royaumes du Bas-Dahomey et, semble-t-il, dans toute la région du Bénin, là précisément où les arts africains ont atteint le plus haut degré de raffinement, la polyphonie soit si rare. Peut-être est-ce de façon délibérée qu'elle a été proscrite des cérémonies se rapportant aux dieux et aux rois, c'est-à-dire de ce qui fait la plus grande part de la musique rituelle. L'homophonie y est, en effet, très rigoureuse dans la plupart des cas et il est tentant de penser que, si l'on évite ainsi de faire entendre plusieurs parties à la fois, c'est tout à fait volontairement et de sorte que le chant, conduit d'une seule voix, y gagne en ordre et en sérénité, comme c'est le cas pour notre plain-chant. C'est à ce style qu'on doit des pièces aussi recueillies et dépouillées que certain *Oriki* de Shango (sorte de biographie du Dieu du Tonnerre) qui met au tout premier rang, dans l'art liturgique de tous les temps, le chant religieux africain⁴. Mais même dans le rituel royal, il y a place parfois pour la polyphonie, témoin ce *Chœur des princes*⁵, d'une barbarie grandiose et, elle aussi, délibérée, si curieuse par sa technique en mosaïque, ses parties très disjointes et ses rencontres de voix inattendues. Peut-être faut-il en chercher l'origine dans la technique qu'utilisent les orchestres de trompes⁶, tendant maintenant à disparaître, mais qui étaient naguère un aspect remarquable de la musique instrumentale africaine. Schweinfurth, célèbre explorateur du xix^e siècle, en vit un formé de plus de cent trompes d'ivoire.

En Afrique équatoriale, la polyphonie vocale utilise des procédés différents. Un chanteur, homme ou femme, est chargé de la mélodie, qu'il expose et varie avec

d'autant plus de bonheur dans l'improvisation qu'il a de talent. Le chœur fait entendre sur deux ou trois notes une sorte d'*ostinato* dont la formule vient parfois à changer au cours du développement du chant principal. Il arrive qu'une seconde voix se mêle à la première, soit pour lui donner une réponse, soit pour ajouter une partie tout à fait indépendante. Les chants de levée de deuil, exécutés par le chanteur Ngoundi Mondéléndoumbé⁶, sont parmi les plus beaux exemples de ce genre de polyphonie.

Deux autres espèces de polyphonie vocale, tout à fait à part des précédentes, méritent à bien des égards l'attention, celle des Pygmées et des Bochimans d'une part, celle des Peul Bororo de l'autre. Pygmées⁷ de la grande forêt équatoriale et Bochimans⁸ du désert de Kalahari ont en commun d'être des gens de petite taille et des chasseurs. Aussi différents des uns et des autres qu'il est possible de l'être, mais néanmoins nomades, eux aussi, les Peul Bororo (Niger et Nigeria) sont des gens de grande taille et des éleveurs de bovidés. Chez tous, la musique instrumentale, très pauvre, est comme atrophiée au profit d'une musique vocale extrêmement développée. Là se borne, apparemment, tout rapprochement concevable entre eux. Pygmées et Bochimans se distinguent ensemble du reste des habitants de l'Afrique par l'habitude qu'ils ont de jodler (« jodl », « tyrolienne », donnent une image approchée, sinon exacte, de cette façon de chanter, constante surtout chez les femmes) et par leur manière de combiner polyphoniquement les voix, chacune faisant entendre une sorte de « boucle mélodico-rythmique » et toutes s'imbriquant les unes les autres dans de grands ensembles qui se renouvellent perpétuellement. On a pu dénombrer et mettre en partition, à partir d'enregistrements, jusqu'à sept parties distinctes dans une polyphonie bochimane. Il va sans dire que ces chants, presque toujours liés à la danse, pour des rituels de chasse chez les Pygmées, pour des rituels de guérison chez les Bochimans, sont exécutés sans qu'intervienne aucun chef de chœur d'aucune sorte, toute notion de chef de chœur — ou de chef d'orchestre — étant absolument étrangère à la musique africaine et, plus généralement, à la musique non écrite. Le rôle du musicien conducteur, tel qu'il existe nécessairement un

peu partout dès qu'il y a musique collective, est en effet d'un tout autre ordre. Le plus souvent pentatoniques, parfois tétratoniques, parfois tritoniques, les mélodies bochimanes et pygmées se caractérisent par la fréquence des intervalles très disjoints.

La polyphonie des Bororo n'est en rien comparable à la précédente, sinon qu'elle est, elle aussi, « sans paroles », les chanteurs ne faisant entendre, en quelque sorte, que des vocalises. Moins mouvantes, les voix échelonnées sur les degrés d'un accord parfait font naître un sentiment d'harmonie et l'on a comparé certains chœurs d'hommes Bororo « au jeu de l'orgue, tant ils sont sonores, graves et solennels ». Bororo, pygmée ou bochimane, aucune de ces techniques polyphoniques ne devrait être omise désormais dans une histoire générale de la musique chorale, tant elles ont de valeur, les unes et les autres, et du point de vue de l'art et du point de vue de la musicologie.

Quant à la polyphonie instrumentale, elle est également répandue dans toute l'Afrique noire, contrairement à la polyphonie vocale, et aucun de ses procédés ne semble être spécifique d'une région ou d'une autre. Le goût pour la polyphonie instrumentale est si prononcé chez l'Africain qu'il est extrêmement rare que deux instruments soient joués à l'unisson ou même par mouvement parallèle. Aussitôt qu'il y a deux ou plusieurs instruments il y a deux ou plusieurs parties différentes, témoins ces duos de flûtes Baoulé⁹, ou Dogon⁹, ou encore ces trois flûtes Ganda¹⁰.

Parmi les instruments souvent utilisés en soliste et pour la seule délectation de l'exécutant lui-même — le soir, sur le seuil de la case; aux champs, lorsqu'on garde troupeaux ou récoltes; en voyage, pendant qu'on marche; la nuit, le veilleur; — ce qu'il est convenu d'appeler *sanza*¹¹ ou encore *mbira* (de deux des innombrables noms que porte l'instrument), parce qu'elle est répandue dans plus de la moitié de l'Afrique, parce qu'elle est aussi le seul instrument absolument spécifique de l'Afrique, mérite qu'on lui réserve une place à part. Il n'est pas question de la décrire ici en détail; l'inventaire et la description des différentes formes qu'elle a pu prendre en Afrique et dans les régions d'influence africaine — Antilles, Amériques — occuperaient à eux seuls un volume.

Disons seulement qu'elle est constituée par une caisse à laquelle sont fixées des lamelles vibrantes, végétales ou métalliques, que l'on touche avec les pouces. Dimensions, matière, facture varient d'un type à l'autre au point qu'à peine distingue-t-on sous tant de formes diverses le même instrument. Timbre et style changent avec chacun des types, mais deux traits restent à peu près constants : l'usage indifféremment monodique ou polyphonique qu'on fait de l'instrument et les bruiteurs qu'on y adjoint pour en rendre le son bourdonnant, grésillant, touffu, bref le moins pur possible, marque d'une conception typiquement africaine de la musique. La *sanza* n'étant jouée qu'avec les deux pouces, quel que soit le nombre des lames, la polyphonie se trouve forcément réduite à deux parties, mais il arrive que le musicien les mène *prestissimo* et dans une si parfaite indépendance l'une de l'autre que certaines pièces de *sanza* sont de véritables chefs-d'œuvre de maîtrise instrumentale. Elles démontreraient, s'il en était besoin, qu'en Afrique comme ailleurs la virtuosité demeure pour la musique une tentation permanente.

Le xylophone, souvent appelé *balafon* (du mot malinké qui veut dire « celui qui joue du xylophone ») et dont il existe aussi tant de variantes en Afrique, est, lui, toujours utilisé polyphoniquement, soit qu'il y ait un seul instrumentiste, avec, dans ce cas, une partie « main droite » et une partie « main gauche », soit que pour un seul instrument il y ait plusieurs instrumentistes (jusqu'à quatre pour les immenses xylophones d'Afrique du Sud), chacun jouant une ou deux parties différentes, soit enfin qu'il y ait plusieurs instruments formant un ensemble, très fréquemment trois — un instrument conducteur encadré par deux instruments d'accompagnement — comme c'est le cas chez les Malinké¹², les meilleurs peut-être des « balafonniers » d'Afrique occidentale et dont les balafons, avec leurs dix-huit lames, leur série de calebasses à mirliton servant de résonateurs, leurs grelots attachés aux poignets des musiciens, semblent être identiques à ceux qui furent décrits au début du XVII^e siècle par un voyageur portugais.

MUSIQUE DE LA RÉGION SOUDANAISE

Comprise entre le Sahara, au nord, et la région que j'ai appelée, par commodité encore une fois, « purement nègre » au sud, s'étend l'autre grande région musicale d'Afrique que j'appellerai, faute de mieux, « soudanaise », évitant ainsi de la définir, par opposition avec la première et comme il eût été logique de le faire, comme « non purement nègre », ce qui aurait donné une part trop grande aux influences étrangères, si importantes soient-elles et, du même coup, simplifié les choses à l'excès. « Musique nègre tardive » serait peut-être une définition meilleure. L'interprétation des faits qu'elle implique est encore trop peu fondée cependant pour qu'on puisse la retenir.

L'émission forcée de la voix — la gorge est parfois distendue par l'effort au point que les veines du cou semblent gonflées à éclater —, sa nasalisation plus ou moins prononcée suivant les cas, la tendance chez les hommes et les femmes à utiliser la voix de tête, la fréquence des chants destinés à être exécutés par des solistes — notamment ceux des « griots », dont il sera question plus loin —, l'extrême rareté de la polyphonie, le caractère rarement mixte des chœurs, l'usage fréquent, à côté du pentatonique, de gammes heptatoniques (ou pseudo-heptatoniques) à demi-tons assez stables, la relative pauvreté de l'instrumentation, le caractère à la fois rêche et violent de la musique vocale ou instrumentale, tels sont les traits les plus apparents de la musique soudanaise, compte tenu d'exceptions trop nombreuses pour qu'on puisse leur faire une place ici. Quant aux instruments de musique, certains sont communs aux deux régions, d'autres sont propres à la région soudanaise : le luth à quatre cordes et surtout la vièle¹³, petit instrument à archet et à une seule corde en crins de cheval, dont le style nasillard, volubile et orné est sans aucun doute à l'origine d'une certaine façon de chanter caractéristique du Soudan. Vièle et aussi hautbois, longues trompettes de métal et timbales, ceux-ci composant les fameux orchestres de Sultanat¹⁴ — ou Émirat, ou encore

Lamidat — répandus du Niger au Tchad, ont été introduits en Afrique par l'Islam.

Tout un aspect de la musique soudanaise est dû à l'existence d'une catégorie particulière de musiciens qu'on désigne par le terme, discutable mais consacré par l'usage, de « griot ». Dans les sociétés africaines ayant été influencées par l'Islam et présentant un début de stratification par classes, les griots forment, en marge de la société, une caste spéciale où la profession musicale est héréditaire. Il y a toutes sortes de griots, de très illustres et de très obscurs, de très bons et de très mauvais. Certains sont spécialistes du luth, d'autres de la harpe, d'autres du hautbois, d'autres du xylophone, certains sont trompettistes, d'autres timbaliers, certains sont attachés à un grand chef politique ou religieux, d'autres à un obscur chef de village, quelques-uns sont devenus tout à fait indépendants, beaucoup sont ambulants, tous sont, à des degrés divers, les généalogistes et les chroniqueurs du peuple auquel ils appartiennent, et assument ainsi, dans ces sociétés sans écriture, le rôle d'historiens. C'est dire leur importance sociale. Leur répertoire musical se fonde essentiellement sur la récitation des généalogies, récitation toujours louangeuse et chargée de vertu magique. Pour s'entendre louer en public l'Africain n'hésite pas à dépenser des sommes considérables, mais c'est à tort qu'on attribuerait cette prodigalité parfois extravagante à la seule vanité. Le louangé, s'il aime à entendre chanter en public sa puissance, sa richesse, ses mérites, sait qu'à travers sa personne c'est en réalité sa lignée toute entière qu'on célèbre. C'est donc pour lui un devoir de donner, et beaucoup, à ces musiciens. Ainsi s'explique, chez des peuples où la religion se fonde toujours, de façon plus ou moins apparente, sur le culte des ancêtres, l'importante fonction des griots et de leurs chants.

Mais les variétés de griots sont innombrables. Un peu en marge de cette catégorie de musiciens, s'y rattachant encore cependant, on trouve à un extrême, côté vertu, l'aveugle dévot qui, au Sénégal, dans les réunions de fidèles chante la gloire du Prophète, des califes et des saints marabouts de la secte, et à l'autre, côté débauche, la prostituée ou la maquerelle dont le chant est peut-être la pièce maîtresse de l'attirail professionnel. Ce dernier

type de griotte, à vrai dire exceptionnel, semble particulier aux Songhay, peuple du Niger dont l'empire fut célèbre au xv^e siècle. Nulle part ailleurs, en Afrique, sinon chez les Zerma, très voisins des Songhay, la voix de femme n'a atteint ce degré de stridence. Suraiguë, surtendue, elle fait penser au théâtre chinois, d'autant plus irrésistiblement que le pentatonisme qu'elle utilise est strict. Ce n'est pas, au demeurant, le seul cas où la musique soudanaise revêt un déconcertant aspect asiatique. *La Grande Chanson*, de Aïssata Gaoudélizé, est caractéristique du genre¹⁵.

Poussant aussi sa voix jusqu'à la limite de ses forces, surtout dans l'aigu, mais avec une tessiture beaucoup plus étendue puisqu'elle atteint couramment la double octave, Kondé Kouyaté, griotte malinké aussi renommée en Guinée qu'Aïssata Gaoudélizé l'est au Niger, représente un autre aspect de la musique vocale soudanaise. Heptatonique, mais non tempérée, est-ce la peine de le dire, la mélodie assez ornée, déploie longuement ses volutes, commençant *fortissimo* dans l'aigu puis descendant lentement par paliers et, après maints rebondissements, s'achevant très *piano* dans le grave. Bien que la voix ne soit pas « travaillée » au sens où nous l'entendons, toutes ses ressources sont tour à tour employées de sorte qu'on se trouve en présence d'une manière de *bel canto* soudanais. Peut-être cette école de chant, et avec elle cette esthétique de la voix qu'on utilise comme athlétiquement et pour en tirer avant tout des effets de puissance, est-elle plus casamançaise que guinéenne. Quoi qu'il en soit, les chants de Kondé Kouyaté sont sans doute les plus belles pièces de musique vocale nègre islamisée que le disque nous ait jusqu'à présent permis d'entendre.

Autant Kondé Kouyaté est représentative du chant griot chez les Malinké, autant elle l'est peu du chant paysan. La femme malinké, et plus généralement la femme soudanaise, lorsqu'elle n'est pas professionnelle, s'en tient à des formes mélodiques beaucoup plus simples, évoluant à l'intérieur d'une tessiture beaucoup plus étroite. Il arrive cependant qu'elle emprunte une voix de tête très aiguë, mais seulement pour chanter *pianissimo*. Parfois, passant entre les cases, on entend comme dans un murmure une voix très douce, aérienne, très

légère et en même temps un peu acide, aiguë, menue, irréaliste, c'est une femme qui chantonne pour elle-même, dans sa cour ou dans sa maison. Ces chants intimes sont d'une féminité et d'un charme incomparables.

Chez les hommes aussi, le répertoire, avec tout ce que cela implique : manière de poser la voix, forme mélodique, échelle, accompagnement instrumental, est tout à fait différent, suivant qu'il s'agit de celui des griots ou de celui des paysans, encore que le répertoire griot lui-même comprenne, pour un même peuple, plusieurs styles distincts. Les Haoussa qui, comme les Songhay et les Malinké eurent aussi leur empire, fournissent en griots la plupart des sultanats nigéro-tchadiens. Le style de ces griots, violent et emphatique (on pourrait presque parler, pour certains d'entre eux, de griots hurleurs), n'a presque rien de commun avec celui des griots campagnards qui, lui, reste assez proche, par l'émission relativement naturelle de la voix et par le contour plus mélodique et plus mélodieux du chant, de celui des paysans soudanais. D'une manière générale, du Sénégal au Tchad, une grande partie des chants de griots obéit, plus ou moins rigoureusement, au schéma suivant : on commence abruptement par un mot chanté, sinon crié, le plus fort qu'on peut et au sommet de la voix, vient ensuite une période psalmodiée dans le médium et l'on termine dans le grave par une désinence descendante. L'organe le plus robuste ne résiste pas longtemps à ce régime et la voix du griot, presque toujours reconnaissable à son timbre éraillé, est quelquefois cassée au point qu'on comprend mal qu'elle soit encore capable d'émettre un son.

MUSIQUE DE LA MAURITANIE

Au nord de cette région soudanaise, si composite, la Mauritanie, qui, à bien des égards, appartient beaucoup plus à l'Afrique dite blanche qu'à l'Afrique dite noire, forme en Afrique occidentale une région musicale à la fois distincte de toutes les autres et, malgré certaines particularités de la musique vocale qui changent de province à province (« manière » du Trarza, « manière » du Hodh, etc.), très homogène. On en connaît encore assez mal la musique à proprement parler populaire, mais on

commence à en connaître, par les enregistrements qu'on en a faits et par les études qu'on y a consacrées, la musique des griots. Elle a ceci de remarquable qu'elle s'organise dans certains cas (concert donné par un chef à ses invités, par exemple) en une vaste composition qu'on pourrait appeler, faute de mieux, une *suite*, tout au long de laquelle, style arabe ou berbère (« *Voie blanche* ») et style nègre (« *Voie noire* ») alternant plus ou moins régulièrement, les différentes pièces se succèdent suivant un ordre établi¹⁶. Les poèmes, chantés soit en arabe littéraire soit en dialecte et accompagnés du luth à quatre cordes (instrument des hommes) ou de la harpe à onze cordes (instrument des femmes), ont pour thèmes la guerre, l'amour ou la religion. Religieuse, amoureuse ou guerrière, la ferveur, toujours d'une grande intensité, s'exprime, à travers arabesques et ornements, par l'extrême tension de la voix dont les *vibrato* semblent n'être obtenus que par un effort presque douloureux de tout le corps. Tristesse et nostalgie forment l'autre pôle de l'inspiration musicale et poétique. Qu'elle soit au service de la violence ou de l'émotion contenue, la mélodie maure est d'une qualité plastique rare, qui la place au tout premier rang de l'art monodique¹⁷.

* * *

Malgré l'importance de la population nègre en Abyssinie et en Egypte, on ne parlera pas ici de la musique de ces deux pays. Ce serait dépasser le cadre de cette courte étude. Force sera bien aussi de laisser de côté la musique du Soudan oriental, encore trop peu connue. Quant aux autres pays d'Afrique orientale, l'histoire y a été si mouvementée que le tableau de la musique s'en trouve particulièrement compliqué. On peut cependant dire, en simplifiant et en faisant abstraction d'une part des apports islamiques, de l'autre des influences de l'Inde et même de l'Indonésie, que la situation de la musique se caractérise par la coexistence ou par le mélange, à divers degrés, de deux musiques, celle des Bantou agriculteurs et celle des peuples pasteurs ou guerriers, parente, semble-t-il, de celle des Peul. Tel paraît être assez clairement l'état des choses, tout au moins dans le Ruanda-Urundi, au Kenya et en Ouganda. Harpes et

surtout lyres, caractéristiques de ces régions, dénotent le voisinage de l'Abyssinie et de l'Egypte¹⁰.

LE RENOUVELLEMENT DANS LA MUSIQUE AFRICAINE

De toutes les idées reçues se rapportant à la musique africaine l'une des plus fausses est sans doute celle qui la représente, à travers bien des clichés littéraires, comme agissant avant tout par la répétition. On l'a abondamment qualifiée de « lancinante », d'« obsédante », pour finalement n'y voir qu'une forme d'expression assez inférieure, tout juste bonne à abolir, chez les participants, à la fois la conscience du temps et le sentiment du moi. Même dans le cas où c'est bien une modification des notions de temps et de personne qu'on veut obtenir — raison d'être des danses de possession — ce n'est pas, ou c'est très peu, par le moyen de la répétition que la musique y parvient. Si la musique africaine est apparue à tant d'observateurs comme se répétant sans fin, cela tient surtout à ce qu'on ne s'est pas donné la peine de l'écouter assez attentivement. Cela tient aussi, secondairement, à ce qu'elle a tendance, dans certains cas, à s'étirer longuement dans le temps sans renouveler le matériel instrumental utilisé, d'où cette impression de monotonie que ressent, à l'entendre, l'auditeur superficiel. En réalité, la musique africaine, toute musique d'ailleurs, n'est que constant renouvellement. Tout est de savoir le discerner, parfois sous les plus trompeuses apparences.

Obsessionnelle à force d'avoir l'air de se répéter, telle apparaît la musique de possession chez les Songhay¹⁸. Obsessionnelle, elle l'est, mais point par répétition. C'est par accumulation qu'elle procède. Des heures, des jours durant, la vièle, avec sa corde unique en crins de cheval, se fait entendre, fouaillant l'oreille de son timbre râpeux et criard et agissant sur les nerfs, cependant que la grande calebasse, posée par terre et frappée avec violence à l'aide de longues et fines baguettes disposées en éventail, fait retentir l'air de son crépitement assourdissant. Tout au long d'une cérémonie de possession qui peut durer plusieurs jours c'est cette musique que l'on entend, à

l'exclusion de toute autre. On reste donc enfermé, tout ce temps, dans un même monde sonore. C'est là d'ailleurs, à n'en pas douter, un des principaux moyens mis en œuvre pour déclencher la transe. Cela posé, à l'intérieur de ce monde clos, tout n'est que perpétuel renouvellement : les mélodies aussi nombreuses que les génies ou les dieux qu'on invoque (dans ce panthéon innombrable, chacun en effet a son air), les rythmes variant avec les mélodies et les pas de la danse, les mouvements, plus ou moins pressés suivant l'intensité dramatique du moment, la succession des périodes de tension et de repos, l'enchaînement des airs, en étroit rapport avec le déroulement de la cérémonie, enfin la manière de les traiter, suivant que le dieu se manifeste ou non. Sans paradoxe, on peut dire qu'au cours d'une danse de possession, si longue soit-elle, rien n'est jamais tout à fait une redite. Peut-être même cet incessant changement, en stimulant l'intérêt, est-il, pour ce genre de musique, complément à la couleur sonore qui, elle, reste immuable, la condition *sine qua non* de l'efficacité. Pour d'autres types de possessions, beaucoup moins violentes que les nigériennes, celles du Bas-Dahomey par exemple¹⁹, la musique se développe suivant un schéma tout à fait différent. L'enregistrement d'une cérémonie pour *Shango* en est un assez bon modèle⁴.

Contrairement au cas extrême qu'on vient d'évoquer, le renouvellement de la musique se manifeste avec la plus grande évidence à l'occasion de nombreuses cérémonies africaines. Certaines même constituent, à mesure qu'elles se déroulent, comme une anthologie des différents genres musicaux définissant un cycle. C'est ainsi qu'au cours d'une journée consacrée au culte des anciens rois, au Dahomey⁵, on entend successivement, dans un ordre qu'il serait trop long d'analyser ici : de grands airs lyriques, d'une ligne mélodique ample et chargée d'expression, des récitatifs, des litanies, ponctuées seulement par le tintement d'une cloche de fer, des oraisons, entonnées en forme de répons, tout cela strictement homophone, des airs de danse, chantés et tambourinés, des rythmes de danse, tambourinés seulement, des onomatopées chantées polyphoniquement, des airs magiques, moitié chantés moitié parlés. Encore s'agit-il ici d'un rituel où l'on observe volontairement une grande

économie de moyens musicaux. D'autres rituels déploient des ressources instrumentales beaucoup plus variées, surtout s'ils mobilisent, comme c'est le cas pour certaines funérailles, plusieurs groupes sociaux différents, lesquels interviennent chacun avec l'instrument ou les instruments de musique qui leur sont propres.

La succession et la combinaison des différents genres musicaux dont est fait un rituel composent, avec le déroulement de la cérémonie, de vastes fresques sonores qui sont autant d'architectures du temps aux proportions parfois grandioses et obéissant à des principes qu'on commence à peine à entrevoir.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

En Afrique, comme partout, sauf dans la civilisation occidentale moderne, les instruments de musique sont l'objet d'une appropriation bien déterminée qui en restreint l'usage ou bien à une catégorie d'individus (les hommes, les femmes, les jeunes gens...), ou bien à l'exercice d'un rite (social, religieux...) ou bien à l'accomplissement d'une fonction (magie, travail, amusement...), de sorte que c'est toujours un certain genre de personne qui joue d'un certain type d'instrument pour une certaine sorte de circonstance, parfois dans un certain lieu seulement, en présence de certaines personnes seulement et seulement à l'occasion de certains événements qui peuvent ne se produire d'ailleurs que de très loin en très loin. La richesse du matériel instrumental est donc en étroit rapport avec la différenciation sociale, plus ou moins poussée, et la complexité plus ou moins grande des institutions. C'est dire qu'elle varie du simple au décuple suivant la société africaine envisagée. On compterait sur les doigts d'une main les instruments de musique des Peul Bororo, il faut un livre pour décrire ceux des Kissi.

D'une manière générale, c'est aux rituels religieux et aux cérémonies de sociétés secrètes et d'initiation qu'appartiennent les instruments auxquels on doit les sonorités les plus étranges. C'est bien l'étrange en effet et le terrifiant que veulent produire le rhombe⁹, — sa vue

est strictement interdite aux femmes et aux non-initiés, son vrombissement est la voix du premier ancêtre —, les divers types de tambours à friction ou à raclement², comparables au précédent par les effets qu'on en tire, rugissants ou mugissants, et par les interdits dont ils sont l'objet, les trompes³ ou les voix humaines déguisées par des mirlitons¹², les poteries dans lesquelles on chante — voix du dieu, elles aussi — ou qui servent, remplies d'eau ou non, de résonateur à des trompes. Tous instruments relativement rudimentaires quant à leur facture, mais tous saisissants quant à l'effet produit. On les emploie souvent seuls, en des lieux choisis, aux heures les plus inquiétantes. Mais il serait faux de croire qu'ils représentent, musicalement, des solutions de facilité. C'est toujours de façon très dosée qu'on en use, parfois en les combinant artistement à d'autres instruments. C'est le cas notamment de la voix de l'afoui qui compose, avec des sifflets de pierre et des cloches de métal, une des instrumentations africaines les plus accomplies qu'on connaisse²⁰.

A l'autre extrême, si l'on considère et la complexité organologique, incomparablement plus grande, et le caractère totalement profane de l'instrument, se placent les magnifiques xylophones malinké⁸, par exemple, (aussi beaux, mais très différents de forme, les immenses xylophones en arc de cercle d'Afrique australe sont comme leurs pendants de l'autre côté de l'Equateur) ou les harpes-luths, si soignées, aux caisses rehaussées de clous de cuivre et comptant, disposées sur deux rangs, jusqu'à vingt et une cordes.

C'est à un musicien malinké célèbre et appartenant à l'école la plus traditionaliste que l'on doit certains enregistrements de harpe-luth qui sont autant de pièces capitales à verser au dossier des origines africaines du jazz¹⁷. Très *boogie-woogie* d'allure, ces exécutions évoquent irrésistiblement, pour toutes sortes de raisons — *swing*, répartition du jeu entre main gauche et main droite, traitement du rythme et de la mélodie, harmonisation même — la pianistique de jazz. Il est hors de doute, dans ce cas précis, que c'est l'Amérique qui se souvient de l'Afrique et non point l'inverse. De même en ce qui concerne, autre exemple, la trompette, le joueur de trompe que l'on entend pendant la cérémonie pour

*Shango*⁴ — il s'agit d'une simple corne d'antilope embouchée sur le côté, instrument traditionnel s'il en fut et enregistré, de plus, dans une région restée à l'écart — démontre-t-il de façon éclatante que c'est à l'Afrique qu'Armstrong doit en grande partie cette façon si caractéristique — et si peu européenne — d'utiliser l'instrument. Il y aurait beaucoup à dire sur ce chapitre, bornons-nous à rappeler, sans vouloir cultiver le paradoxe, que la batterie est peut-être, de tous les attributs du jazz nègre américain, celui qui doit le moins à l'Afrique, tandis que la voix y est restée très africaine, tant il est vrai qu'en musique les techniques corporelles sont parfois plus tenaces que les techniques instrumentales.

Mais revenons aux instruments. Entre les types très primitifs qu'on a brièvement énumérés (il conviendrait d'y ajouter au moins cet ancêtre des instruments à cordes qu'est l'arc-en-terre) et les formes les plus évoluées que revêtent en Afrique xylophones et harpes, se place la masse des instruments africains dont la seule description dépasserait de beaucoup les limites de cet article. C'est dans le domaine des instruments à vent que l'Afrique noire semble avoir déployé le moins d'imagination. Trompes, flûtes, clarinettes, si répandues et si diverses qu'elles soient, ne constituent ni par le nombre ni par la variété des types un ensemble comparable à celui que forment, pour les cordes, arcs musicaux et pluriarcs, harpes, luths et harpes-luths, cithares et harpes-cithares, lyres enfin. Pour le grand nombre de types qui en existe, une place à part doit être faite aux sifflets, groupés parfois en série (série de tuyaux en roseau, série de petites poteries) et souvent utilisés pour communiquer à distance, grâce à un « langage sifflé » très voisin par le principe du langage tambouriné.

Quant aux tambours — proscrivons le mot tam-tam emprunté à l'Extrême-Orient et désignant un gong en métal — c'est peut-être la famille d'instruments qui présente, en Afrique, la plus grande diversité de facture. Les « tambours à membranes » comportent suivant les cas une ou deux peaux. Le procédé grâce auquel celle-ci est fixée à la caisse (elle peut être collée, clouée, ligaturée, lacée, maintenue à l'aide de piquets, etc.) détermine autant de types caractéristiques d'une région ou d'un groupe de peuples. On joue d'un tambour à membranes

soit avec les mains nues, soit avec des baguettes, soit encore avec une main et une baguette, parfois le talon intervient de surcroît pour frotter la peau et la faire ronfler. Des bruiteurs de toutes sortes peuvent être ajoutés à l'intérieur ou à l'extérieur de la caisse. Très particulier est le jeu du « tambour en sablier » ou « tambour d'aisselle », ainsi nommé parce qu'on le tient sous le bras de sorte qu'en serrant plus ou moins le laçage qui relie entre elles les deux peaux on en fasse varier la tension pour obtenir à la fois des oppositions de hauteur et des glissando. A chaque type de tambour, d'ailleurs, correspond nécessairement une manière de jouer particulière. On attaquera, par exemple, de façon très différente un tambour tendu d'une peau d'éléphant, épaisse et dure, et un tambour tendu d'une peau de chèvre, fine et souple. Facture et technique combinées ont ainsi fait naître en Afrique quantité de styles tambourinés. Il en va de même des « tambours-de-bois » — à langues ou à lèvres — dans cette catégorie entrent aussi les « tambours-d'eau » — qui, comme les tambours à membranes, sont souvent utilisés par paire, ou plutôt par couple, puisque dans ce cas on distingue le mâle et la femelle, et souvent aussi en batterie de plusieurs instruments où les deux types peuvent d'ailleurs être mêlés.

Le plus nombreux ensemble connu semble être celui des tambours royaux de Lubili, en Ouganda, qui en compte quinze et auquel on doit une des plus belles musiques tambourinées qui soit¹⁰. Un tel nombre est exceptionnel, mais des batteries de quatre tambours sont tout à fait courantes. Quel que soit le nombre de tambours composant une batterie, jamais un instrument n'en double un autre. Dans tous les cas, le tambourinaire principal, sorte de meneur de jeu, fait entendre le discours rythmique, soit en l'énonçant suivant un ordre établi, soit au contraire en variant les enchaînements avec d'autant plus de liberté qu'il a de talent, tandis que les autres instruments s'en tiennent chacun à une formule rythmique invariable, plus ou moins compliquée. De l'imbrication rigoureuse des différentes parties rythmiques résulte une polyrythmie dont la complexité, si grande soit-elle, est toujours plus apparente que réelle et ne demeure indéchiffrable que lorsqu'on la considère globalement, sans

isoler ce qui revient, dans cet ensemble, à chaque tambour pris en particulier.

Tambours à membranes ou tambours-de-bois, suivant les régions, servent aussi à transmettre des messages, en utilisant divers principes qui vont du langage tambouriné proprement dit au simple code. Le langage tambouriné, *stricto sensu*, ne se rencontre que chez les peuples où les tons, c'est-à-dire les différentes hauteurs sur lesquelles sont prononcées les différentes syllabes d'un mot ou d'une suite de mots, jouent dans le langage un rôle de tout premier plan. Chez ces peuples, en effet, la langue parlée prend, par suite des combinaisons de hauteurs et de durées que compose l'enchaînement des phonèmes, un aspect vocal à ce point mélodique qu'il devient possible d'en produire un équivalent instrumental.

Certains auteurs pensent actuellement que les rapports du langage et de la musique ont, en Afrique, une importance qu'on est encore loin de soupçonner¹¹. Il y aurait aussi beaucoup à dire, dans un autre ordre d'idées, sur le symbolisme des instruments et sur la place que les Africains assignent à la musique dans ce qui constitue leur représentation du monde⁹ (*Voir à ce sujet, les études qui précèdent, d'André Schaeffner et de Marius Schneider*).

La musique et la danse enfin sont restées en Afrique si intimement liées que le plus souvent l'une et l'autre ne sont en réalité que deux aspects d'une seule et même activité et qu'en les dissociant il devient impossible, quel que soit le point de vue d'où l'on se place, musicologique, psychologique ou sociologique, de les comprendre. Quant aux instruments de musique, certains n'ont d'existence en tant que tels que par la danse : grappes de sonnailles qu'on porte attachées aux jambes, aux bras ou à la ceinture, grelots de toutes espèces, bracelets, chevillères, voire colliers. Leur bruissement n'est que l'aspect sonore du mouvement dansé, en même temps que le mouvement lui-même n'est conçu et ressenti qu'en fonction du bruit qu'il fait naître. Avec des instruments de ce dernier type, si proches du corps qu'ils en sont presque le corps lui-même, la dialectique du mouvement et du son s'affirme de la façon la plus évidente. Tous ces instruments d'entrechoc, qu'on ne

considère plus guère en Europe comme des instruments de musique dignes de ce nom, donnent à la musique africaine une saveur dont on ne peut soupçonner ni les richesses ni les délicatesses lorsqu'on ne les a pas entendus. Dans l'art de découvrir des qualités musicales aux matières les plus banales et aux objets les plus humbles ou les plus inattendus, les Africains font preuve d'une invention intarissable et, dans l'art de les utiliser, d'une sensibilité sans égale (témoin, entre beaucoup d'autres, cet instrument baptisé « tape-cuisse », qui n'est qu'une courge séchée ouverte aux deux bouts, que l'on frappe contre la cuisse pour obtenir une sorte de glou-glou, infiniment discret et nuancé, dont on accompagne le chant); c'est ce qui contribue à donner à la musique d'Afrique noire sa réconfortante et radicale absence d'académisme.

Gilbert ROUGET.

BIBLIOGRAPHIE

A défaut d'ouvrage traitant de la musique africaine dans son ensemble, nous indiquons ci-dessous deux études fragmentaires, les plus importantes parues jusqu'ici. Hormis deux ou trois autres livres, les matériaux pour une connaissance de la musique africaine doivent donc être cherchés dans des articles de revue ou dans des chapitres de livres disséminés un peu partout. Une bibliographie de tout ce qui a paru sur la musique d'Afrique noire a été publiée en 1936 :

VARLEY, D. H., *African native Music, an annotated Bibliography*, Londres, 1936. Cette bibliographie a été mise à jour par MERRIAM A., dans la revue *Africa*, vol. XXI, n° 4, Johannesburg, 1951.

KIRBY, P., *Musical Instruments of the native Races of South Africa*, Londres 1934.

SCHAEFFNER, A., *Les Kissi, une société noire et ses instruments de musique*, Paris, 1951.

DISCOGRAPHIE

Le signe* indique les disques appartenant à la collection du Musée de l'homme, à Paris.

Le signe** indique les disques réservés aux institutions scientifiques.

1. *Afrique*, Collection universelle de musique populaire enregistrée, UNESCO, n° 35, 25 cm., 78 tours.
2. *Pondo kakou, musique de société secrète**, « Contrepoint » MC 20141, 30 cm., 33 tours.
3. *Musique d'Afrique occidentale**, « Contrepoint » MC 20045, 30 cm., 33 tours.
4. *Shango**, Musée de l'homme LD 2, 30 cm., 33 tours.
5. *Musique des princes**, « Contrepoint » MC 20093, 30 cm., 33 tours.
6. *Musique bantou d'Afrique équatoriale**, « Boîte à musique » LD 324, 25 cm., 33 tours.
7. *Musique pygmée de la Haute-Sangha**, « Boîte à musique » LD 325, 17 cm., 33 tours.
8. *Musique bochimán et musique pygmée***, Musée de l'homme et Peabody Museum, LD 9, 30 cm., 33 tours.
9. *Les Dogon*, Radiodiffusion de la France d'Outre-mer, 2 disques 25 cm., 33 tours.
10. *British East Africa*, World Library of Folk and Primitive Music, « Columbia » SL 213, 30 cm., 33 tours.
11. *Anthologie de la vie africaine (Congo, Gabon)*, « Ducretet-Thomson » 320 C 126, 127 et 128, 30 cm., 33 tours.
12. *Musique du roi (Dahomey, Guinée)**, « Contrepoint » MC 20146, 30 cm., 33 tours.
13. *Air de Haoua*, « Africavox » A 108-01, 25 cm., 78 tours.
14. *Musique du Nord-Cameroun*, « Boîte à Musique » LD 331, 25 cm., 33 tours.
15. *La grande chanson*, « Africavox » A 108-02, 25 cm., 33 tours.
16. *Musique maure***, Institut français d'Afrique noire, Centre Sénégal-Mauritanie, 2 disques 25 cm., 33 tours.
17. *Afrique**, vol. 1, 2, 3, 4, « Contrepoint » EXTP 1026, 1029, 1031, 1032, 17 cm., 45 tours.
18. *French Africa*, World Library of Folk and Primitive Music, « Columbia » SL 205, 30 cm., 33 tours.
19. *Musique du dieu du fer**, « Contrepoint » MC 20.L57, 30 cm., 33 tours.
20. *Guinée française, musique Toma**, « Contrepoint » MC 20.097, 30 cm., 33 tours.

LA MUSIQUE DE BALI

LA culture musicale de Bali est si riche que les Balinais ne se font pas de soucis pour sa conservation. On l'a toujours considérée comme une chose naturelle et son développement s'est fait si graduellement que les jeunes ne l'ont même pas réalisé. Ce sont les vieillards qui racontent parfois qu'on jouait différemment lorsqu'ils étaient enfants. Quoique les compositions balinaises soient d'un formalisme strict, il n'y a pas de théorie musicale écrite, et il est même difficile d'obtenir des renseignements théoriques de la part des musiciens : le Balinais n'apprend pas en analysant et en étudiant des éléments de musique, mais en participant activement aux répétitions avec les adultes dès sa première jeunesse. C'est ainsi qu'il n'est même pas conscient qu'il y ait une théorie.

La seule force conservatrice est la religion; c'est grâce à elle qu'une musique rituelle d'origine ancienne existe, simultanément avec la musique classique et moderne. Il y a des *gamelans*,

[Nous utilisons le mot javanais *gamelan* également pour les orchestres balinais, parce qu'il n'y a pas de dénomination balinaise. La langue balinaise est, en effet, très pauvre en expressions théoriques, car les musiciens sont, avant tout, des praticiens. C'est pourquoi, telle dénomination peut se faire par le moyen d'un terme technique ou simplement descriptif, ou même parfois erroné, « faute de mieux ». Les vrais termes techniques procèdent le plus souvent de l'onomatopée; par exemple : *kempur* = gong qui fait « purr », *tjèng-tjèng* = cymbales, etc.]

et des mélodies qui sont considérés comme *pituron*, ce qui veut dire « descendu du ciel »; personne n'ose modifier ce que les dieux ont donné aux hommes, et c'est ainsi que la musique ancienne s'est conservée jusqu'à nos jours. L'inconvénient du respect dû à ces *gamelans* « *pituron* » est que beaucoup sont désaccordés mais qu'on n'y touche

pas; on ne change une touche que si elle est cassée. Si exceptionnellement on accorde un de ces gamelans sacrés, c'est au prix d'offrandes coûteuses pour obtenir le consentement du dieu qui a son siège dans les instruments mêmes. La musique fait d'ailleurs partie intégrante des offrandes aux dieux dans les fêtes du temple, ce qui permet l'existence de bons orchestres gamelans dans presque tous les villages.

LES INSTRUMENTS PRINCIPAUX

INSTRUMENTS CONTENANT LA GAMME.

a) Des touches en bronze, fer, bambou ou bois sont appuyées (*djongkok*) ou suspendues (*gantung*) à un bloc de bois à trous de résonance, un pour deux à quatre touches. Le *gangs*a (à touches de bronze, rarement de fer) et le *saron* (à touches de bambou) sont construits ainsi. La résonance est plus spécifique dans le groupe des *gender* (à touches de bronze, rarement de fer) : chaque touche se trouve sur un tube de bambou exactement accordé, et la résonance est telle que la touche frappée produit un son prolongé; en ordre ascendant, *djégog*, *djublag*, *penjelat*, *kantilan* couvrent quatre octaves.

b) Des petits gongs accordés (nous les appelons du nom javanais : *bonang*) sont utilisés dans le *trompong* et le *réjong*.

c) *Suling* (flûte) et *rebab* (violon à deux cordes avec une noix de coco comme boîte sonore, qui est couverte d'une peau de chèvre) sont utilisés dans quelques ensembles seulement.

INSTRUMENTS A PERCUSSION.

a) Les tambours coniques (*kendang*) jouent un rôle très important dans la coordination de la musique et de la danse. Le *kendang gupekan* est battu avec les mains des deux côtés; pour le *kendang pegongan* on utilise aussi une baguette (main droite).

b) De nombreux gongs de différente grandeur (*gong*, *kempul*, *kemong*, *kempli*, *bendé*, *kadjar*) servent à la ponctuation musicale et chorégraphique. En outre, certains instruments, notamment les cymbales (*tjèng-tjèng*, *ritjik*), donnent à la musique balinaise ce fond métallique caractéristique.

Presque tous les instruments existent en paires : (*wadon* = féminin, et *lanang* = masculin; ou *pengumbang* = bourdonner, et *pengisep* = aspirer). Chaque paire présente un certain désaccord intentionnel, destiné à produire le *tanguran*, c'est-à-dire les battements qui résultent des interférences d'ondes très voisines. Les battements, minutieusement ajustés dans toutes les paires d'instruments, donnent aux gamelans balinaïses cet admirable brillant.

LA MUSIQUE HEPTATONIQUE RITUELLE

Bali était constitué autrefois de républiques villageoises, c'est-à-dire de villages à constitution autonome, avec des traits communs, mais aussi des différences considérables.

Nous les appellerons « villages traditionalistes » à la différence des villages ayant subi l'influence des princes hindous immigrés de Java aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, dont ils sont devenus « apanages » (« villages apanages »).

Le Balinaïse ne parle pas de sons graves et aigus, mais de sons grands (*ageng* ou *gedé*) et petits (*alit* ou *tjenik*).

Ces différences s'étendent jusqu'aux gammes; c'est ainsi qu'il n'y a pas une gamme standard balinaïse; seul le début de la gamme est à peu près fixé et la dénomination des sons est dérivée de l'alphabet balinaïse. Nos notations sont approximatives, puisque les sons balinaïses ne coïncident pas avec les nôtres. Voici la gamme heptatonique :

1) ding	grand dong	grand dang	deng	dung	petit dang	petit dong
2) i	O	A	e	u	a	o
3) \	~	—	γ	∪	?	o

1) Dénomination balinaïse des sons.

2) Nos abréviations.

3) Notes balinaïses.

La gamme ci-dessus peut contenir des dièses et des bémols. La même composition entendue dans différents villages semble donc, à l'oreille, être exécutée dans différents modes, mais pour l'œil, l'exécution reste la même.

La virtuosité technique compte plus pour le Balinais que l'audition. Les touches de certains instruments sont disposées de manière à faciliter au maximum l'exécution musicale.

D'où vient la solmisation balinaise avec ce curieux redoublement de *dong* et de *dang*? Notons d'abord que les intervalles entre grand *dong* et petit *dong* d'une part, et grand *dang* et petit *dang* d'autre part, ne sont pas les mêmes; dans la musique classique et moderne, petit (= aigu) *dong* représente l'octave supérieure au grand (= grave) *dong*.

À première vue cela semble inexplicable. Fort heureusement nous avons trouvé des notations sur des textes, qui nous ont donné une explication très naturelle; comparons les textes (1 et 2) de la composition suivante avec leur mélodie (a):

a) a a o i A e a i a e
 | | | | | | | | |
 1) Den - jan mong ngin lang-se ta-man ga - ne
 2) Kep-wan ngong i-kang le-sa a pon den

a) A i o A i a i e a i A e
 | | | | | | | | | | | |
 1) ka-di wong ka-wi ra gya jen prating-ka hé
 2) anti no - ra ni-nyangwang den kanti tan seng

a) O a e i i e i i o
 | | | | | | | | |
 1) no - ra weh la - lis nya sa-ri ngong
 2) pangkwa ne tan wring da- ja ni-ngong

Cet exemple montre que le texte est traduit *littéralement* en musique; à quelques exceptions près, la concordance est parfaite avec la musique, selon la règle: *la voyelle de la syllabe donne la clef du son*.

Cette pratique ressemble à celle que l'on trouve au Moyen âge, par exemple dans une composition de Josquin:

Hercules dux Ferrariae
réutré ut ré la mi ré

Ceci nous amène à conclure que le système de solfège balinaise est d'origine *vocale*; les dénominations des sons procèdent de l'onomatopée: *ding* est le son pour la voyelle *i*, *dong* pour la voyelle *o*, etc.

Il est rare qu'une concordance soit aussi exacte entre le texte et la musique que dans l'exemple ci-dessus; mais il y a des endroits où la concordance est obligatoire, à la fin des vers notamment. Les vieux textes composés sont des chants de *kidung*, dans les mètres (*tembang*) *tengahan* et *matjapat*. Les chants de *kidung* contiennent quatre strophes (*pub* ou *pupuh* — le *h* est prononcé comme le *khi* grec) :

- 1) *asiki* ou *kawitan*
- 2) *pingkalih* ou *pingro*
- 3) *pingtiga* ou *pingtelu*
- 4) *pingpat*.

Chaque vers d'une strophe comporte un certain nombre de syllabes (*guru wilangan*) et doit se terminer par une syllabe contenant une voyelle déterminée (*guru lagu*). On note donc la structure d'une strophe (*tembang*), en mettant le nombre de syllabes avec la voyelle de la dernière syllabe de chaque vers, par exemple :

8 *i*, 8 *a*, 8 *a*, 6 *o*, 6 *i*, 8 *a*

C'est le *tembang Sidapaksa* (exp. 39 de la Table XVI de Kunst I) qui est mis en musique de la manière suivante dans le *pingkalih* (2^e strophe) de Sidapaksa du *lontar* de Tihingan, près de Selat :

8 i : i a Sira	o o kangwong	A u tuhu	o i bakti	
8 a : A i Asih	o lan	A sang	i o siwa	u A buda
8 a : i A Siwa	u sun	o u A marlaha	i a padang	
6 o : i Ting	A kah	o i	u A dadi	O wong
6 i : u o Ala	Ou aju	o i kadi		
8 a : A a u A Wawajangan	O mungwing	o a toja		

Nous avons donc la règle suivante : la concordance entre le texte et la musique est obligatoire à la dernière syllabe de chaque ligne, c'est-à-dire au *guru lagu*.

L'existence d'une gamme heptatonique ne veut pas dire que la musique balinaise soit heptatonique. La conception musicale balinaise — comme d'ailleurs la javanaise — est pentatonique.

La gamme heptatonique n'est alors qu'une suite de 7 sons qui permettent la constitution de 7 modes pentatoniques (*atut* ou *patut*) comme, dans notre musique, des sélections de 7 sons de la gamme de 12 sont à la base de nos modes.

Tous les modes pentatoniques ont la même structure asymétrique; celle-ci résulte de l'omission des sons 4 et 7 de la gamme heptatonique.

Heptatonique : i O A e u a o

1 2 3 4 5 6 7

Pentatonique : i o e - u a -

Notons que les gammes pentatoniques ont une nomenclature propre : le 3^e son est *deng* au lieu de grand *dang*; les autres sons portent les mêmes noms naturellement, en omettant « grand » pour *dong* puisqu'il n'y en a qu'un seul.

En appliquant la formule pentatonique 1 2 3 - 5 6 - à la gamme heptatonique (chacun des 7 sons étant pris successivement comme n° 1 = *ding* pentatonique), on obtient les 7 modes pentatoniques tels que les représente le tableau de la page 244.

Chaque son de la gamme heptatonique peut ainsi devenir « *ding* pentatonique » (à Asak il est nommé *ding magenap* = *ding* pluriforme), mais la gamme pentatonique doit toujours être conforme à la formule pentatonique 1 2 3 - 5 6 -. On a toutefois la possibilité d'y ajouter un 6^e son, ce qui permet de jouer deux modes différents dans une même composition.

Ex. : Les 6 sons : i O A e u a permettent de jouer
atut (mode) *ding* : i O A u a (*ding* pentatonique = i)
atut *deng* : e u a i O (*ding* pentatonique = e).

Nous pouvons maintenant comprendre pourquoi il existe deux *dong* et deux *dang*. C'est d'abord qu'il n'existe que cinq voyelles, mais sept sons : dans ces conditions les redoublements sont inévitables. En outre, la solmisation des textes du *kidung* exige des modes déterminés pour chaque combinaison de voyelles. Seuls les modes grand *dang* et *deng* permettent la solmisation des cinq voyelles; avec les modes petit *dang* et petit *dong*, quatre voyelles seulement peuvent être solmisées, et trois avec les modes grand *dong* et *dung*.

Venons-en maintenant à l'examen des différents ensembles de la musique heptatonique rituelle.

Atut
(mode)

i O A e u a o

Voyelles solmisiées

io au
oaeu
ioaeu
ioaeu
ioaeu

LE CHANT DU KIDUNG.

La musique ancienne est notée sur des feuilles du palmier *lontar*. Les livres (*lontar* : on utilise également ce terme pour désigner ceux-ci) de musique représentent généralement le répertoire d'un village. La plupart des exemplaires sont composés tout à fait au hasard, et contiennent des feuilles de différentes grandeurs. Les notes (*sastra*; *mesastra* = jouer les *sastra*, c'est-à-dire le cantus firmus) sont écrites sans aucune indication rythmique; quelquefois le texte de *kidung* est ajouté. Ces vieilles notations constituent la matière des compositions vocales et instrumentales rituelles, comme c'était le cas pour le chant grégorien dans les musiques religieuses du Moyen âge.

Mekidung (chanter le *kidung*) fait partie des cérémonies religieuses (processions, fêtes) et suit les règles heptatoniques. Chaque son est orné : un certain nombre de syllabes (2, 3 ou 4) constituent une unité suivie d'un bref arrêt :



Ex. 1

Autrefois, le *kidung* était aussi chanté avec l'accompagnement de l'ensemble *gambang*. Nous avons eu la grande chance de trouver à Asak de vieux musiciens encore capables d'exercer cet art.

Il ne faut pas penser que toute la musique vocale ancienne provient du *kidung*. Certains chants accompagnant les *sanghyangs* (cérémonies chamaniistes d'exorcisme) sont probablement très anciens et se sont conservés surtout

dans les villages montagnards. A partir de là, des formes laïques se sont développées, comme le *djanger* et le *ketjak*.

L'ENSEMBLE SARON OU TJARUK.

Cet ensemble est un gamelan qui, étant sacré, n'est habituellement joué que par des prêtres. Il consiste en :

2 *gangs*a à 7 touches en bronze, l'un à l'octave supérieure de l'autre. L'un est placé devant l'autre et un seul joueur joue simultanément sur les deux avec des marteaux en bois. Ils servent à l'exécution du cantus firmus (*mesastra*) qui est alors joué en octaves et forme une suite de sons de durée égale. (RYTHME SARON.) Le 7^e son est placé devant le 1^{er} pour faciliter l'exécution des septièmes, intervalles fréquents dans le kidung.

1 *saron menanga* contenant 7 touches de bambou, suspendues au-dessus d'un bloc de bois. Il joue la même mélodie que les *gangs*a, mais chaque son est répété.

1 *saron pengulu* avec 2 fois 4 touches suspendues dans l'ordre suivant o i u a i O A e (voir exemple musical ci-après). Il joue la figuration à raison de 4 sons (rarement 8) de figuration pour 1 son de *gangs*a (nous l'appelons figuration 4 : 1).

Sons contenus sur les instruments

Gangsa	o	i	O	A	e	u	a	
Saron pengulu	o	i	u	a	i	O	A	e
Saron menanga	o	i	O	A	e	u	a	

Ce que nous constaterons régulièrement plus tard, apparaît déjà dans l'ex. 2, page 247 : la figuration est liée au son figuré d'une manière si stéréotypée qu'on pourrait parler de « formules de figuration ».

L'ENSEMBLE GAMBANG.

Sur un relief du temple Panataran de Blitar (Java oriental) de l'an 1375, figure un gamelan composé d'ins-



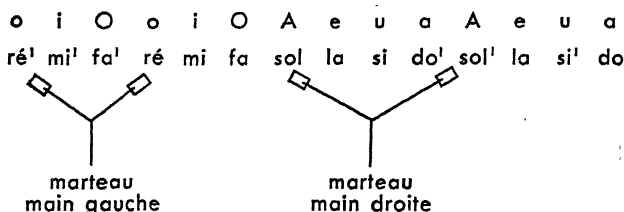
Ex. 2

truments très curieux. Ces instruments n'existent pas à Java et on les a cru disparus jusqu'à ce qu'en 1919 le préhistorien P. V. van Stein Callenfels nous apprenne que ces gamelans étaient encore joués à Bali. D'origine balinaise, ils ont probablement été introduits à Java pendant ou après le règne du grand Erlangga (né en 996 à Bali). Les échanges culturels entre les deux îles étaient intenses à ces époques. Dans les villages traditionnels le *gambang* est considéré comme sacré et joué pendant les fêtes religieuses. Dans d'autres parties de Bali il participe au culte des morts.

L'ensemble *gambang* est composé des instruments suivants :

2 *gangs*a (comme dans le *saron*) pour jouer le *mesastra* (cantus firmus) exécuté dans un rythme asymétrique de 5 + 3, que nous appellerons RYTHME GAMBANG;

4 *gambang* à 14 touches de bambou, joués chacun avec 2 marteaux fourchus. La disposition ingénieuse des sons permet de jouer la figuration des octaves. Les touches de l'instrument le plus bas, *menanga*, se présentent dans l'ordre suivant :



L'instrument *pemero* commence avec le O, le *penjelat* avec le u et le *pametit* présente l'octave supérieure du *menanga*.

La première strophe (*asiki*) est jouée *unisono* par tous les instruments; dans les trois autres les *gangs* jouent le *mesastra*, les *gambang* la figuration qui est appelée *ontjangan*. Ce même mot sert à désigner le bruit rythmé du pilage du riz. L'exemple 3, que nous présentons à la page 249, montre que les sons utilisés par les quatre *gambang* sont à peu près les mêmes, mais la structure rythmique des formules de figuration diffère quelquefois, ce qui provient de l'ordre des touches, différent pour chacun des *gambang*. C'est ainsi que la figuration exécutée par les *gambang* reproduit la polyrythmie du pilage du riz, l'*ontjangan*, d'où elle provient et qui lui a donné son nom.

Selon notre notation, la figuration est à doubles croches pour 1 *sastra* (note de cantus firmus); nous l'appellerons figuration 8 : 1. Chaque son de la gamme a une ou plusieurs formules de figuration, qui dans notre exemple commence schématiquement sur 1 et 3, comme si le *mesastra* était joué en rythme *saron* (sons de durée égale : voir p. 246). Il y a de nombreuses modifications possibles, et par exemple, la figuration peut aller jusqu'à 64 : 1.

L'ENSEMBLE SELUNDING.

Ce gamelan, qui comporte des touches de fer, est au premier rang des instruments sacrés de Bali. A Selat on conserve dans le temple du village des touches qui ne sont plus utilisées, dont la plus grande est de 92 × 26,5 cm. Presque chaque village a une légende,

Pupuh Malat, commencement du pingpat,
exécuté par le gambang d'Abientiling.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with a 2/4 time signature. It begins with a quarter rest followed by a dotted quarter note G4, then a half note A4, and a quarter note B4. The second staff is for 'Gangsa Pametit', the third for 'Penjelat', and the fourth for 'Pemero'. All three instrumental staves play a continuous eighth-note accompaniment. An arrow points from the 'Penjelat' staff to the 'Gangsa Pametit' staff in the second measure.

Gangsa
Pametit

Penjelat

Pemero

The second system continues the musical piece with four staves. The vocal line has a half rest in the first measure, followed by a dotted quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4 in the second measure. The instrumental parts continue with their eighth-note accompaniment.

The third system also consists of four staves. The vocal line has a half rest in the first measure, followed by a dotted quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4 in the second measure. The instrumental parts continue with their eighth-note accompaniment.

Menanga joue la même partie que le pametit, mais à
l'octave inférieure

selon laquelle le *selunding* est descendu du ciel (*pituron*). C'est pourquoi il n'est joué que par les prêtres. Il est mentionné pour la première fois, en 1181, dans les édits royaux gravés sur des plaques de bronze.

Certains *selunding*, pour l'exécution du *mesastra*, possèdent les 2 *gangs*a avec des touches de bronze comme dans le *saron* et le *gambang*, mais la plupart des *selunding* se composent exclusivement d'instruments à touches de fer. Ainsi le *selunding* de Selat comprend principalement cinq instruments de type *saron*, munis de touches de fer et appelés *gangs*a (petits instruments) et *djegog* (grands instruments).

[Le « *djegog* » du *selunding* n'est pas un véritable *djegog* (grand *gender*; voir p. 239); cette dénomination n'est pas exacte (voir p. 238).]

Exceptionnellement le *ding* de la gamme heptatonique du *selunding* est *la*, tandis que le *ding* du *gambang* du même village est — comme c'est la règle — *mi*. L'exemple suivant est le *pupuh Manjura*, joué par le *selunding* de Selat. La première strophe (*asiki*) est jouée *unisono* par tous les instruments. Puis suit le *pingkalih* (2^e strophe) dans laquelle les *djegog* exécutent le *mesastra* et les *gangs*a la figuration. Voici le commencement du *pingkalih* :

The musical notation shows the beginning of the *pingkalih* strophe. It features two systems of staves. The first system has a treble staff labeled 'Gangsa' and a bass staff labeled 'Djegog'. The second system continues with similar staves. The music is in 2/4 time and D major (two sharps). The Gangsa part is a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Djegog part consists of longer notes, mostly half notes and whole notes, with some rests.

Le *pingkalih* est répété, puis l'*asiki* est repris *unisono*. Ensuite le *pingkalih* est joué de nouveau, mais maintenant le *mesastra* est donné par les *gangsra* et la figuration par les *djegog* :



Ex. 5

[La figuration est notée de manière à montrer comment elle se répartit entre la main droite et la main gauche.]

On remarquera la formule de figuration extraordinaire du A (= *do* dièse doublé) sur le *djegog lanang*, masculin. Le *djegog* féminin (*wadon*, que nous n'avons pas noté) joue la même formule syncopée sur son double son *i* (= *la*) pour le *sastra i* des *gangsra*. Il y a d'autres *selunding* qui jouent le *mesastra* en RYTHME GAMBANG (5 + 3) ou qui, plus complexes, permettent plusieurs groupements d'instruments, par exemple à Tenganan. Il y a aussi des compositions pour un ensemble *selunding*, qui ne sont pas dérivées du *kidung* et qui sont probablement très anciennes comme UDUH-UDUHAN que voici, exécuté par un *selunding* (les noms et la disposition des touches sont particuliers à ce village) :

Sva

njonjong
petuduh

pengam
enting

gedé

Échelle des différents instruments :

njonjong

petuduh
pengam

enting gedé
(en clé de fa)

Ex. 6

L'ENSEMBLE GONG LUANG OU GONG SARON.

Le mesastra (cantus firmus) est joué par les deux gangsa avec des touches de bronze, la figuration par

quatre *trompong*, comprenant chacun quatre *bonang* (petits gongs).

En outre un saron à touches de bambou participe à la figuration. Comme éléments nouveaux il y a un gong et le *kendang tumba* (littéralement : tambour de puce), petit tambour frappé d'un côté seulement par une baguette. Dans quelques ensembles il y a en outre des *djegog-selunding* et des *tjèng-tjèng* (cymbales). Nous avons choisi comme exemple une partie du *pupuh lilit ubi*, jouée par le *gong luang* de Tangkas, le plus traditionnel des quatre ou cinq exemplaires existant encore :

Lilit ubi

u •

a

①

②

e ⊕

A

O •

- = Kendang tumba
- ⊕ = Gong

Cet exemple est intéressant du point de vue modal : jusqu'à 1 nous avons *atut* (mode) *ding* (i O A u a = *mi_h fa sol_h si_h do*); à partir de 1, le *grand dang* est remplacé par *deng* pour obtenir l'*atut deng* (e u a i O = *la_h, si_h, do, mi_h, fa*); le retour à l'*atut ding* est effectué à partir de 2. Le *mesastra* (cantus firmus) est exécuté dans le *rythme gambang* $20/8 + 12/8 = 5 + 3$, mais les deux mesures pendant lesquelles la modulation se fait sont jouées en *rythme saron* (voir p. 246).

Les phrases ponctuées par les coups secs du tambour et par le gong sont une forme primitive du *tabuh* qui, dans la musique classique, devient la forme fondamentale de la structure musicale.

Les autres types du gong *luang* (spécialement à Sukawati) jouent des compositions qui ne permettent plus de reconnaître un *mesastra* de *kidung*. Ils sont influencés par la musique classique qui, elle-même, est souvent jouée dans ces villages sur le gong *luang*.

LA MUSIQUE CLASSIQUE

Lorsque les Hindous javanais ont émigré à Bali, ils ont apporté avec eux des gamelans : d'une part des gamelans majestueux, comme le *gamelan gong* pour les cérémonies de cour, d'autre part des orchestres de divertissement comme le *gambuh*. Au cours des siècles ces gamelans ont évolué d'une manière autonome, de sorte que la musique balinaise d'aujourd'hui est complètement différente de celle de Java. Elle diffère aussi fondamentalement de la musique heptatonique rituelle qui contient beaucoup d'éléments autochtones balinaï. On peut distinguer : le groupe *gambuh*, sorte d'opéra balinaï, et ses dérivés; le gong *gedé*, musique solennelle de cérémonie; le *gender wayang*, musique accompagnant les jeux d'ombres; et les gamelans *angklung* (musique pour le culte des morts) et *genggong* (instrument pastoral). Mais cette énumération est loin de rendre compte de l'existence de tous les gamelans dont les types sont très divers.

GROUPE GAMBUIH

a) GAMBUIH.

Le *gambuih* est, en quelque sorte, l'opéra balinais. Les aventures du Don Juan javanais Pandji et les contes de *Tantri* (histoires d'animaux) donnent lieu à un grand nombre de versions dramatique mises en musique. C'est ainsi que le *gambuih* est devenu un arsenal où l'on a puisé des mélodies pour les compositions classiques et même modernes.

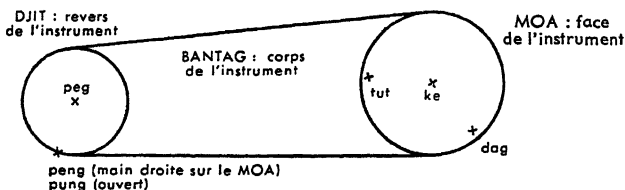
Le gamelan *gambuih* est un petit ensemble où la mélodie est jouée par une ou deux flûtes à sept trous, longues d'un mètre (*suling gambuih*) et par le *rebab* (violon). La mélodie est accompagnée par un grand nombre d'instruments à percussion.

[Parfois on ajoute un ou deux *suling gambuih barangan* (l'expression *barangan* indique que ces instruments sont une octave plus haut que les *suling gambuih*). Il est impossible de donner une gamme parce que les joueurs ne couvrent les trous que partiellement selon le mode joué].

Les compositions sont caractérisées par le *tabuh*, la structure musicale et chorégraphique. C'est la partie des tambours qui forme la base du *tabuh*.

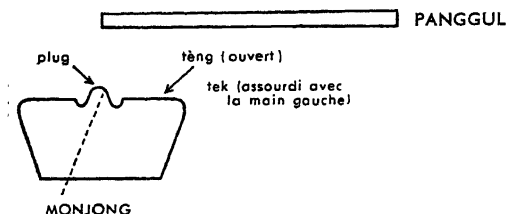
Des ponctuations (*angsel*) marquent les phrases musicales : le *tjedag* (accent produit sur le tambour wadon), comparable à la virgule, l'*angsel kadjar* (accent produit sur le *kadjar*, petit gong appuyé et semblable au *bonang* (voir p. 253) ou *tjeluluk* (ce dernier nom est l'imitation vocale du trémolo *kadjar*), comparable au point-virgule, et le *kempul* (gong) qui termine la phrase musicale comme un point. En outre il y a de nombreux instruments à percussion qui « remplissent » la structure par des formules d'un bruit rythmique, notamment les *ritjiks* (*tjèng-tjèng djongkok* = cymbales reposant sur un bloc de bois), le *klénèng* (très petit gong), le *kenjir*, *kenjor* ou *kangsi* (trois touches de bronze battues par un marteau trifourchu), le *gentorak* ou *gentoral* (série de petites cloches qu'on secoue), le *selepita* (crécelle), deux *kumanak* (sorte de triangle).

Les deux tambours coniques (*kendang gupèkan*) sont battus avec les mains des deux côtés et produisent différents sons selon la localisation des coups.



Les sons principaux sont *tut* sur le tambour lanang (masculin) et *dag* sur le tambour wadon (féminin). Le joueur du kendang lanang est le *tukang giing* = le chef d'orchestre, qui réalise la coordination entre musique et danse, donne les accellerandi et les ritardandi, les crescendi et les diminuendi. Il « cause » avec les danseurs grâce à son tambour, en indiquant l'allure à prendre; d'autre part les danseurs « causent » avec le *tukang giing* par des gestes convenus. Dans les grands orchestres un second chef joue les soli et donne les débuts des tutti.

Le *kadjar* est coordonné aux tambours. Il produit les sons :



Les sons correspondants sont :

<i>kendang wadon</i> (fém.)	<i>kendang lanang</i> (masc.)	<i>kadjar</i>
<i>dag</i>	<i>peng</i>	<i>teng</i>
<i>peng</i>	<i>tut</i>	<i>plug</i>
<i>peg</i>	<i>ke</i>	
<i>ke</i>	<i>peg</i>	<i>tek</i>

Les Balinaï utilisent ces expressions imitatives pour reproduire avec la bouche la partie des tambours; le lecteur pourra se faire une idée du jeu de tambour en utilisant ces syllabes.

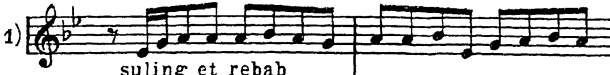
ÉTUDE D'UNE COMPOSITION-TYPE DU GROUPE GAMBUH.

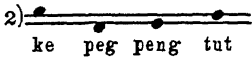
Une composition complète commence par le *pengalihan* (introduction) joué par les flûtes et le rebab (violon) solo auxquels les tambours se joignent pour préparer

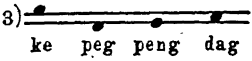
l'angsel kempul (coup gong), point final du *pengalihan* et point de départ du *pengawak*, partie principale.

Brahmara *atut* (mode) *sunaren* : sol la si, ré mi-.

PENGALIHAN

1) 
suling et rebab

2) 
ke peg peng tut

3) 
ke peg peng dag



PENGAWAK



Ex. 8.

- 1) *suling* (flûte) et *rebab* (violon),
2) tambour *lanang* (masculin),

3) tambour *wadon* (féminin),

kempul ou *kempur* = gong du groupe *gambuh*, plus petit que ceux utilisés dans l'ensemble *gong gedé* (p. 269); le son du *kempul* ou *kempur* est *pul* ou *pur*.

Notons que le *fa* dans la quatrième mesure n'appartient pas au mode *sunaren*.

Le *pengawak* constitue la partie principale de la composition. On peut le comparer à l'adagio d'une sonate. Sa base est le *tabuh*, qui est une forme musicale et aussi chorégraphique. Celui-ci peut être comparé à une phrase ponctuée de virgules, points-virgules et points; ces ponctuations étant représentées par des signes bien définis. Une « unité de *tabuh* » comporte quatre subdivisions (*paled*) dont chacune est notée en quatre mesures de 4/4. Selon le nombre d'unités de *tabuh*, on parle de *tabuh pisan* (1), *kalih* (2); *telu* (3), *pat* (4). Chaque composition se termine par le *pemilpil*, sorte de coda qui comporte — comme l'unité de *tabuh* — 4 *paled*, mais qui est ponctuée différemment.

Voici un schéma de la structure de deux formes de *tabuh telu*, la deuxième étant assez rare :

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	1
kempul +	+	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	+
kadjar ⊙	+	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	+
tjedag •																	

Le signe du *kempul* indique un coup de gong; celui du *kadjar*, un accent sur le *kadjar*; celui du *tjedag*, un accent « dag » sur le tambour féminin.

Chaque trait indique un *paled*.

AK = *angsel kado* = ponctuation qui devrait figurer mais qui n'est pas indiquée, ce que la sensibilité rythmique éprouve comme un accent très fort.

Poursuivons l'étude de l'exemple précédent : après le coup du gong *kempul* (+) *suling* (flûte) et *rebab* (violon) jouent en solo le premier *paled* jusqu'aux dernières croches où *peg* accentué, suivi de *ke*, indique le *tutti* qui commence avec le deuxième *paled*.

Voici maintenant le troisième paied de ce même Brah-
mara :

Sulinget Rebab
i o e u a
mode sunaren

Kumanak 1

Kumanak 2

Gentorak

Selepita

Tjèng-tjèng

Klenèng

Kangsi

Kadjar

tek plug têng

Kendang lanang

peg peng tut ke

Kendang wadon

peg peng dag ke

Pengawak Brahmara.

The notation for Pengawak Brahmara consists of eight staves. The first staff has a single note. The second and third staves show complex rhythmic patterns with many beamed notes. The fourth staff has a few notes. The fifth and sixth staves are mostly empty with some vertical lines. The seventh and eighth staves show rhythmic patterns similar to the second and third staves.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff features a dense texture of sixteenth-note chords. The third staff is in bass clef and contains a simple eighth-note accompaniment. The fourth staff is a blank line. The fifth and sixth staves are in bass clef and contain a melody of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score also consists of six staves. The top staff continues the melody from the first system. The second staff continues the dense sixteenth-note texture, with the instruction *p subito* (piano subito) written below it. The third staff continues the eighth-note accompaniment. The fourth staff is a blank line. The fifth and sixth staves continue the eighth-note melody. The system concludes with a double bar line.

Ex. 9.

La troisième partie de la composition, trio commençant par le dernier son du pengawak, est jouée en allegro.



La forme de composition étudiée ci-dessus est utilisée pour les danses. Pour l'action dramatique il y a des formes courtes, des motifs répétés comme le *bapang* et le *batel*. Leur structure, et la partie des tambours, sont plus simples, et le kadjar frappe des coups redoublés, réguliers (comme les battements d'un métronome) sur le *monjong* — on appelle cela *melegpeg*.

Voici un exemple caractéristique de forme courte :



Ex. 10.

Les modes utilisés dans le *gambuh* sont :

selisir : do # ré mi sol # la; *sunaren* : sol la si-↗ ré mi(-↗);
baro : ré mi-↗ fa-↗ la si-↗; *lebang* : mi fa sol # si do,
 (notation approximative).

Le *gambuh* est joué très rarement aujourd'hui, puisqu'il a dû céder la place à des dérivations modernes comme l'*ardja* et le *sampik*, tous deux ensembles d'instruments à percussion qui accompagnent l'action chantée et secondée par une flûte d'une longueur de quinze à cinquante centimètres, selon le mode utilisé.

b) L'ENSEMBLE SEMAR PEGULINGAN.

Ce gamelan réalise une transposition approximative des sons du suling gambuh (flûte longue d'un mètre) sur des métallophones accordés. Il contenait autrefois une gamme heptatonique (*saih pitu* = série de 7 sons). Nous ne connaissons que l'existence de deux exemplaires très rarement joués. Celui de Kamasen, que nous avons

entendu, était malheureusement très désaccordé. Des 7 modes possibles 5 sont utilisés : *tembung* 1 2 3 5 6, *sunaren* 2 3 4 6 7, *baro* 4 5 6 1 2, *lebang* 5 6 7 2 3, *selisir* 6 7 1 3 4.

La mélodie est jouée par le trompong solo (carillon de petits gongs bonang), le suling gambuh et le rebab (violon) et, sous une forme rudimentaire non rythmée, par le groupe des *gender*. Tabuh et jeu des tambours sont essentiellement les mêmes qu'au gambuh, mais le kemong (sorte de gong) prend la place de l'angsel tjedag (accent sur le tambour féminin). De plus, l'« unité djegog », c'est-à-dire la période entre deux sons de djegog, remplace le paled, dont 4 font une unité tabuh.

Le *semar pegulingan* à 6 sons (*saih anam*), dont il ne reste que quelques exemplaires, permet de jouer deux modes pentatoniques :



Le *semar pegulingan* à 5 sons (*saih lima*) ne permet qu'un seul mode : on trouve *selisir* ou plus rarement *sunaren*. Ce gamelan existe surtout sous forme d'ensembles réduits, dans lesquels le trompong et d'autres instruments sont omis :

le *pelegongan* pour la danse *legong*,

le *bebarongan* pour le *barong*, drame exorciste; un ensemble similaire est utilisé pour le drame de Tjalonarang,

le *pedjogèdan* pour le *djogèd*, danse de « flirt » très populaire, autrefois avec des touches de bronze, aujourd'hui avec des touches de bambou.

Comparées à celles du gambuh les formes du tabuh sont pratiquement les mêmes, mais l'angsel kemong (gong) remplace l'angsel tjedag (tambour conique) ou l'angsel kadjar (on trouve souvent des altérations régionales typiques). Aussi la partie des tambours est-elle essentiellement identique alors que dans le pelegongan, cité ci-dessus, elle a subi des altérations.

Le tabuh 3 est le plus utilisé, suivi des tabuh 1 et 2; comme formes courtes il y a surtout le *bapang* et le *batel* (structures ne comprenant que 4 et 8 paled).

ÉTUDE D'UNE COMPOSITION-TYPE DE SEMAR PEGULINGAN.

Le schéma précédent représente le tabuh 3. La partie des tambours est la même pour chaque unité de tabuh. Le pemilpil n'est plus compté comme appartenant au tabuh et il a une ponctuation différente. Le tabuh 1 serait représenté selon le même schéma sans 2^e unité, le tabuh 3 aurait une unité de tabuh en plus. Nous avons donné aussi les ponctuations chorégraphiques : l'*angsel kempul* (coup de gong) exige toujours le *ngemat* gauche (lever du bras gauche sur le côté) accompagné du *slèdèd* (mouvement rapide des yeux et retour rapide à la position initiale); à l'*angsel kemong* (autre coup de gong), le *ngemat* est droit ou gauche; à l'*angsel kadjar* le *reringkasan* (abrév. *ringk.*), bras devant la poitrine, est accompagné du *gulu wangsul* (abrév. *gulu*), mouvement rapide de la tête.

Voici la partition d'une unité djegog équivalent du paled dans le gambuh :

Ubitan (figuration) 8va.....

Gender

Djublag
Djégog

Tjeng-tjeng
gauche droit

Kadjar
tek peng teng

Angsel kadjar

Tambour
peg peng tut ke
peg peng dag ke

The image displays two systems of musical notation, each consisting of five staves. The first system is marked with a '8' at the top left. The notation includes treble and bass clefs, various note values (eighth, sixteenth, and quarter notes), rests, and a star symbol (*) on the third staff. The second system also begins with a '8' and continues the musical composition with similar notation. The score is written in a style typical of early 20th-century ethnomusicological publications.

Ex. II.

Un son de djegog correspond à 8 sons de djublag (gender « ténor »); les djublag jouent la mélodie primitive qui atteint sa perfection dans la partie des gender. Ce qui est nouveau par rapport au gambuh c'est la figuration (kotekan, torekan, metjandetan, ubitan — cette dernière expression désigne aussi les instruments de figuration; ontjangan n'est utilisé que pour les gamelans heptatoniques rituels). Elle se base sur la partie du djublag à raison de 8 ou rarement 16 sons pour 1; chaque son a ses formules de figuration stéréotypées. Nous y rencontrons une particularité curieuse : chaque élément est distribué entre deux exécutants et les deux parties sont ajustées l'une à l'autre si parfaitement que l'oreille entend une série ininterrompue de doubles croches. Le *tempo* de la musique moderne a été accéléré à un tel point qu'une exécution minutieuse est assurée seulement par cette méthode. De plus, l'oreille du Balinaise est plus sensible à la perception du rythme caché dans la figuration. Voici des exemples des nombreux modèles existants :

Modèles symétriques :

Njengkalik



Ngolé



Njengkeri



Ex. 12.

Pour nous, il est relativement difficile de jouer exclusivement des syncopes, mais sur les métallophones c'est facile : tandis qu'un joueur frappe la touche, l'autre l'arrête; dans nos exemples nous utilisons des traits courts aux endroits où la touche est stoppée.

Modèles asymétriques :

Noltol pepaketan



Noltol gegambangan



Ex. 13.

Les deux modèles principaux de figuration, *kotekan ngitjek* (A) et *bulus* (B) existent en 8 ou 4 dérivés, que l'on obtient en prenant comme point de départ le premier son, puis le deuxième, le troisième, etc., de la formule de figuration :

kotekan ngitjek		kotekan bulus	
A 1.		B 1.	
2.		2.	
3.		3.	
4.		4.	
5.			
6.			
7.			
8.			

Ex. 14.

Nous avons trouvé tous ces dérivés rythmiques, obtenus théoriquement dans nos notations de musique balinaise, et le lecteur en trouvera aussi dans nos exemples.

La figuration peut être composée aussi de 4 sons (*slandungan*); la coïncidence de 2 sons produit des

accents nouveaux, qui se superposent à la structure rythmique ordinaire.

SLANDUNGAN.



Ex. 15.

AUTRES GAMELANS DE CE GROUPE.

Djogèd et *gandrung* sont des dérivations pentatoniques du *semar pegulingan*, l'un avec des touches, l'autre avec des tubes en bambou. Ce sont des ensembles profanes pour l'accompagnement des danses.

L'INSTRUMENTATION DU GROUPE GAMBUB.

Dans le *gambuh* — modèle des gamelans de ce groupe — la mélodie est donnée par les grandes flûtes (*suling*), qui existent éventuellement aussi pour l'octave supérieure (*suling barangan*), et par le violon (*rebab*). Cette mélodie est accompagnée des deux tambours, battus avec les mains (*kendang gupekan*), et de nombreux instruments de batterie. Dans les ensembles *semar pegulingan* hepta, hexa et pentatoniques (SP 7, SP 6, et SP 5), *pelegongan* (L) et *bebarongan* (B), la mélodie prend plus d'importance. Le *semar pegulingan* comporte encore le *trompong* (clavier de bonang) comme instrument soliste pour l'exécution de la mélodie; elle est soutenue par de nombreux instruments contenant la gamme, qui doublent quelques sons de la mélodie d'une façon stéréotypée (*gender*, *djublagn* et *djegog*; *gangsagang* et *alit*; *tjuring* et *tjuring barangan* — sorte de *gangsagang* contenant les mêmes sons que le *trompong* —; *grantang* = instrument en tubes de bambou contenant une gamme). Nous avons dix-sept touches dans le SP 7, et treize dans les autres ensembles.

La figuration s'est développée de plus en plus dans les SP, L et B, se substituant à la richesse de la batterie du *gambuh*. C'est par les *gender penjatjah* (l'octave supérieure du *djublagn*) et par les *kantilan* (à une octave supérieure encore) que la figuration se manifeste d'une manière sobre dans les pièces anciennes et très animée dans les modernes. Elle suit les *djublagn*.

La batterie est très riche dans le *gambuh*. Il y a d'une part des instruments donnant la ponctuation (le « dag »

du tambour féminin, le « tjeluluk » du kadjar et le « pur » du kempur). Les autres instruments servent à créer une sorte d'arrière-fond de bruits polyrythmiques. Dans les gamelans SP, L et B la batterie est, comme nous l'avons dit, plus simple, et concentrée surtout sur les cymbales et les instruments qui marquent la ponctuation; on ajoute même un instrument, le *kemong* (petit gong). C'est ainsi que le kemong remplace le « tjedag » du tambour féminin, tandis que les autres ponctuations ne sont pas modifiées; dans certaines régions, le « tjeluluk » du kadjar est remplacé par le kemong, le « tjedag » par le kadjar, tandis que le « pur » reste inchangé.

L'ENSEMBLE GONG GEDÉ (« GRAND » GONG)

[La dénomination gong est utilisée ici comme synonyme d'orchestre; voir aussi gong *luang* et gong *gilakan*.]

Ce grand orchestre se distingue du semar pegulingan surtout par le tabuh et l'ensemble des instruments. Il est exclusivement pentatonique, et le mode utilisé est toujours selisir, jamais sunarèn. Conformément à son caractère majestueux, les instruments apaisants comme la flûte et le violon sont absents.

Voici quelques-unes des différences qui existent avec le semar pegulingan :

La ponctuation est marquée par 2 gongs (lanang (masculin) avec le son djirr, wadon (féminin) \ddagger avec le son gurr, kempul (+) et kempli = kemong (\times); il n'y a pas de kadjar.

Les tambours sont plus grands. Dans les compositions héroïques et solennelles, les sons *tut* et *dag* sont exécutés avec une baguette (*pangul*) — ce qu'on nomme *bèbèdan* — et le joueur du *kendang wadon* (tambour conique féminin) devient le *tukang giing* (conducteur). Par contre, les tambours sont battus avec les mains (*gupekan*) surtout dans les compositions accompagnant les danses calmes, et le joueur du *kendang lanang* (tambour conique masculin) reste le *tukang giing* (conducteur).

La mélodie est exécutée par le trompong solo comme dans le semar pegulingan complet. Il faut noter la complexité du jeu, qui est considéré comme d'autant plus artistique qu'il fait l'effet d'une improvisation. La mélo-

die primitive est jouée par les gender sans animation rythmique. Les petits gender (gender barangan, penjatjah et kantilan) y participent, dans l'ancienne forme, tandis que dans la forme moderne ils jouent une figuration.

La figuration était autrefois jouée par deux exécutants sur le rejong, instrument à 4 bonang (*dong, deng, dung, dang*). Les éléments de figuration commencent par le son figuré à l'exception du *ding* (*ré*) : comme le rejong ne contient pas de ding, la formule du *deng* (*fa*) est utilisée aussi pour la figuration du ding.

Le gong gedé est joué dans des occasions solennelles et dans les temples. En outre il sert à accompagner le *topèng*, jeu de masques glorifiant l'histoire des princes javanais immigrés à Bali. Aussi le *baris*, danse héroïque de guerriers, est-il exécuté sur ce gamelan. Enfin les instruments à percussion du gong gedé, utilisés dans les processions, constituent le *gong gilakan*.

A côté de nombreuses formes de tabuh (structure) nous trouvons comme formes courtes le *gilak* et le *kali* (équivalent du batel).

Malheureusement les gongs gedé disparaissent de plus en plus pour faire place au kebijar.

On trouvera à la page suivante quelques mesures du Longor jouées par le gong gedé de Timbrah à l'ancienne façon (*ex. 16*, p. 271).

Trompong
 Sva
 Rejong
 Barangan
 Gender
 Djublag
 Djegog
 Penjarik
 Penjoman
 Tieng-tjeng
 Pemadé
 Penjoman
 Pengedé
 Pewayan
 Ponggang
 Bendé
 Lanang
 Kendang avec baguette
 Wadon

⊕
x

This musical score is presented on a system of ten staves. The top four staves are grouped by a brace on the left and feature treble clefs with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom six staves are grouped by a brace on the left and feature a bass clef with the same key signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff of the top group begins with a fermata over a dotted half note. The second staff contains a series of eighth and sixteenth notes. The third staff has a mix of quarter and eighth notes. The fourth staff is mostly whole and half notes. The fifth staff (first of the bottom group) shows a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The sixth staff continues this pattern. The seventh staff features a series of eighth notes with 'y' markings below them. The eighth staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The ninth staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The tenth staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The eleventh staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The twelfth staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The thirteenth staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The fourteenth staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The fifteenth staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The sixteenth staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The seventeenth staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The eighteenth staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The nineteenth staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The twentieth staff has a series of eighth notes with 'y' markings. The score concludes with a series of 'x' and '+' symbols at the bottom.

x + x +



Ex. 16.

- | | | |
|----------------|---|--|
| Trompong | } | série de 10, 4 et 2 bonang. |
| Rejong | | |
| Ponggang | | |
| Barangan | | |
| Gender | | |
| Djublag | } | gender de différentes grandeurs, le djegog étant le plus grand. |
| Djegog | | |
| Penjarik | | |
| Penjoman | | |
| Pemadé | | |
| Pewayan | } | cymbales de différentes grandeurs, les pengédé étant les plus grandes (on tient une cymbale dans chaque main et on les frappe l'une contre l'autre). |
| Pengédé | | |
| Bendé | | |
| Kemong × | | |
| Kempul + | | |
| Gong ⊕ | } | gongs de différentes grandeurs, le gong étant le plus grand. |
| | | |
| Kendang lanang | } | tambours masculin et féminin (les sons « tut » et « dag » sont produits avec la baguette). |
| Kendang wadon | | |

La partie de percussion reste la même pour chaque unité djegog. Elle est particulièrement intéressante par sa polyrythmie (20 rythmes différents, dont 9 rythmes de tjeng-tjeng, cymbales qu'on porte aussi dans les processions, une dans chaque main). Comparée à celle du gambuh, la partie des tambours est plus simple et les sons tut et dag prédominent.

La forme du Longor est le tabuh 3.

Dans son développement récent (tel le gong kébijar) cette figuration a été transmise sur le trompong barangan (à l'octave) qui, aujourd'hui, comporte douze bonang, avec quatre exécutants. Dans le gong gedé, il ne constitue qu'un instrument de second ordre qui ne fait que participer à l'exécution de la mélodie. En outre, la figuration par les petits instruments utilise surtout des formules njengkéri, noltol ou njitjek, par exemple :



Ex. 17.

GENDER WAYANG

Ce petit ensemble est d'un très grand charme. Quatre gender, dont deux une octave plus haut, produisent une musique tantôt dramatique, tantôt intime et très émue, illustrant le célèbre jeu d'ombres, *wayang kulit*. Le *dalang*, animateur de poupées, récite ou chante d'une voix rauque ou douce les poèmes épiques hindous du *Râmâyana* et du *Mahâbhârata*. D'une façon réaliste il imite le bruit du combat, en frappant sur la caisse dans laquelle les poupées sont conservées.

On ajoute aux gender des instruments à percussion dans le *wayang wong*, *Râmâyana* dramatisé et exécuté par des acteurs masqués.

Le *pewayangan* est une gamme pentatonique : approximativement *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *si*, *do* dièse.

Bien qu'elle soit apparentée au *slendro* javanais, considéré comme une division en parties égales de l'octave, la gamme du *gender wayang* (*pewayangan*) suit la formule pentatonique avec les grands intervalles entre *deng* et *dung*, et *dang* et *ding* octave. Ce gamelan a été étudié à fond et décrit par Colin Mc Phee.

On nous a souvent parlé d'un style ancien, plus compliqué. On l'appelle *lamba rangkab* (littéralement : se couvrant rarement) par contraste avec le style actuel *renjab* (épais). Nous avons trouvé deux pêcheurs qui le connaissent encore. Les deux façons de jouer sont réunies dans l'exemple suivant (*Lelasan megaat jeh*) :

The musical score is divided into three systems, each with two staves (treble and bass clef) and a key signature of two sharps (F# and C#).
 System 1: Labeled '1 a' and '1 b'. The first staff (treble clef) contains the melody, and the second staff (bass clef) contains the accompaniment. '1 a' shows a more spaced-out melody, while '1 b' shows a denser, more continuous melody.
 System 2: Labeled '1 c' and '2 a'. '1 c' continues the melody from '1 a', and '2 a' continues the melody from '1 b'.
 System 3: Labeled '2 b' and '2 c'. '2 b' continues the melody from '1 b', and '2 c' continues the melody from '1 c'. The section '2 c' ends with the instruction 'da capo'.

Ex. 18.

Comparé au *renjab* (1 b et 2 b) qui, dans notre transcription, forme une série ininterrompue de doubles croches, le *lamba rangkab* (1 a et 2 a) est plus libre, moins serré et rend possible la production d'un rythme autonome. 1 c et 2 c sont des ponts permettant le passage

d'une position à l'autre. S'il y a deux positions, on appelle la supérieure *kedulu* et l'inférieure *ketebeu* ; s'il y en a trois, la position moyenne est appelée *ketenga*. Considérons l'ostinato, qui constitue la base de notre exemple, dans trois positions différentes :



Cet exemple est très significatif de la conception de la gamme pentatonique : pour les Balinaï, c'est la technique qui compte, c'est-à-dire la succession des sons ; pour nous, c'est la succession des intervalles, dans la mesure où nous estimons le *ketenga* différent du *kedulu* et du *ketebeu* : pour les Balinaï, en effet, c'est la même figure musicale, mais transposée.

ANGKLUNG ET GENGONG

Le gamelan *angklung* a une gamme de 4 sons, habituellement *sol la si ré* = *deng dung dang ding*. Dans le véritable *angklung*, chaque joueur tient dans chaque main un instrument à trois tubes de bambou qu'il secoue quand ses 2 sons apparaissent dans la composition.

Cette gamme tétratonique interprétée sur des métallophones forme l'*angklung klenengan*, ensemble de petits instruments, principalement de *gender* à différentes octaves, qui peuvent être portés dans les processions. Le *rejong* (à 4 *bonang*) a encore, dans certains orchestres, la forme portative que nous lui connaissons dans les reliefs des temples javanais. Les tambours sont très petits et leur partie est relativement simple. Ce gamelan a une sonorité admirable : la partie des *djegog* (*gender* graves) donne l'impression d'une ligne mélodique, au-dessus de laquelle se déroule une figuration agitée, exécutée par une petite flûte (*suling angklung*), des *gender* et des *rejong*, et qui a un caractère mélodique propre, contrastant par sa vivacité avec l'imperturbable sérénité des *djegog*.

C'est la musique du culte des morts ; toutefois, de plus en plus, on peut l'entendre dans d'autres fêtes, et elle accompagne également les danses. Mais ce gamelan déli-

cat, lui-même, n'a pas échappé à la dramatisation par le style *kebijar* (voir p. 279). Dans le Nord de Bali on a même ajouté à la gamme de l'angklung un cinquième son.

Une étude approfondie sur ce gamelan a été publiée par C. McPhee. Selon lui, l'angklung a des corrélations étroites avec le *genggong* (guimbarde en bambou), ce qu'on prétend également dans les villages de l'Est de Bali; cette hypothèse est très vraisemblable étant donné la nature des compositions d'angklung jouées par le *genggong* et inversement.

Dans les montagnes, le *genggong* est l'instrument favori des amoureux; on en joue toujours par paires (*lanang* et *wadon*). Mais, à Sanur et à Batuan, deux clubs de *genggong* se sont formés : on joue une mélodie sur la flûte d'angklung et les *genggong*, qu'accompagnent de nombreux instruments à percussion très curieux (par exemple un flacon de pharmacie, deux tubes de verre ou des pièces de fer suspendues à des animaux en bois sculpté). On peut voir parfois un vieillard ou une jeune fille exécuter avec cet ensemble des danses impressionnantes.

MUSIQUE MODERNE

DJANGER ET KETJAK.

Toute évolution à Bali se fait progressivement. Les Balinais se sentent mal à l'aise s'ils perdent le contact avec la tradition. Cela ne les empêche pas toutefois de parvenir à des formes nouvelles qui semblent fort éloignées des modèles anciens.

Le *djanger* est un exemple exceptionnel de la rapidité de diffusion d'une mode à Bali. Créé aux environs de 1930, il atteint son apogée durant les années qui précèdent immédiatement la guerre — il en existait plus de cent groupes. Peu nombreux sont ceux qui ont survécu à la guerre, mais ce que l'on montre aujourd'hui aux visiteurs est d'une forme très raffinée et impressionnante.

Le *djanger* a un passé mouvementé. Il vient certainement des *sanghyang*, cérémonies chamanistes d'exorcisme. Dans le *sanghyang dedari*, qui est le plus commun, une ou deux très jeunes filles entraient en transes au milieu des incantations et des fumées d'encens. Des vieillards de

Bali oriental nous ont assuré que le refrain typique du djanger existait déjà à la fin du siècle dernier dans quelques incantations de sanghyang. Mais la forme la plus ancienne est probablement le sanghyang *djanger*, cérémonie d'exorcisme (H. N. van der Tuuk, R. van Eck) qui, selon une communication de mon ami Théo Meier (1956), existe aujourd'hui encore dans la région montagneuse de Bangli, et au cours de laquelle jeunes filles et jeunes gens entrent en transes.

Personne ne sait comment cette cérémonie religieuse a pris une forme nouvelle, dans laquelle elle a perdu son caractère rituel.

Aux environs de 1930, le djanger était exécuté uniquement par des garçons qui tenaient même les rôles féminins; puis les jeunes filles les y remplacèrent.

La forme du djanger devenue classique constitue le cadre d'une grande variété d'histoires dansées. Les danseurs sont assis dans un carré dont deux côtés sont formés par des jeunes filles (les djanger), les deux autres par des garçons (les djak). Le contraste féminin-masculin se manifeste dans les mouvements et dans la façon de chanter : selon l'idéal balinaï, la femme doit être douce et tendre, l'homme courageux et noble. C'est ainsi que les jeunes filles chantent le refrain *djanger-idjang-idjangere* en l'accompagnant de mouvements doux, tandis que les garçons font le contrepoint en criant une suite de syllabes fortement accentuées comme *ketjâke-ketjâk* ou *tji-pô-a-tji-pô-a*. Le djanger a eu immédiatement beaucoup de succès parce qu'il permet à un nombre relativement grand de participants de se manifester comme artistes, ce qui est le rêve de tout Balinaï.

Le *ketjak*, qui trouve son origine dans les sanghyang, existe surtout dans les régions de Sukawati et de Den Pasar; il est réalisé, alternativement, par la musique du gamelan et les chants des femmes. Un groupe d'hommes, assis, parle en chœur avec les éléments *ke* et *tjak*, ce qui donne : *ketjâkeketjâk*, etc... En même temps ils remuent le corps et les bras sur un rythme véhément, mais chœur et mouvement ne cessent pas d'être réglés. Il est fort probable que ce bruit rythmé avait un but d'exorcisme. Le *ketjak* a pris aujourd'hui des proportions considérables à Bona et à Bedulu : plus de cent hommes y participent. Des scènes du *Râmâyana* y sont intégrées.

KEBIJAR.

Dans les premières décades de notre siècle, la musique balinaise s'est développée d'une manière particulièrement frappante à partir du Nord de Bali, et a pénétré dans toute l'île, jusqu'aux régions montagnardes isolées. Même de petits villages ont fait venir de loin des musiciens pour moderniser leur gamelan et apprendre le style kebijar qui, par sa véhémence bruyante, sa vélocité stupéfiante et son accentuation puissante a fasciné les musiciens, pour devenir aujourd'hui le gamelan de gala.

Ce qui est nouveau, c'est surtout la figuration par le trompong barangan à 12 bonang, exécutée par quatre joueurs, la partie des tambours et l'introduction sensationnelle de l'accent-accord *bjang*. Cette figuration est surajoutée à la figuration ordinaire par l'ubitan. Elle dérive de celle du rejong et contient des éléments comme ceux-ci :

kotekan ngerod

ding ding dong

dong deng deng ete

Ex. 19.

Le style du jeu de tambours a complètement changé : dans la musique classique les deux joueurs sont assis l'un en face de l'autre. Si l'un frappe avec la main gauche, l'autre le fait en même temps comme dans un miroir.

Dans le *kebjar* il faut se les représenter l'un derrière l'autre. Chaque son donné d'un joueur est immédiatement suivi du même par l'autre joueur, par exemple :

peg	peg	kum	kum.

Les pièces jouées sont souvent des sortes de rhapsodies ou des pots-pourris « *kebjarisés* », de composition classique; mais fréquemment la vieille musique est adaptée au nouveau style. L'intégration entre musique et danse a atteint un degré insurpassable.

L'ENSEMBLE DJOGÈD GRANTANG.

En août 1955, un nouvel ensemble créé par des ouvriers des plantations de l'Ouest de Bali s'est manifesté pour la première fois. Il a eu un tel succès que des ensembles similaires se sont formés ailleurs. Le *djogèd*, danse de flirt, a toujours été très populaire. Une jeune danseuse, accompagnée par un orchestre d'instruments à touches de bambou, se place en dansant devant un spectateur et l'invite au *ngibing*, danse durant laquelle elle lui fait des avances; mais dès qu'il essaye de la toucher, elle se défend avec son éventail. Ce jeu osé est pour les Balinaïses l'amusement par excellence; c'est quelquefois très comique.

La musique du *djogèd grantang*, qui comporte des tubes au lieu de touches de bambou, rappelle quelquefois celle du jazz. Il est possible que la radio et le phono aient influencé cette musique. Mais ce qui est caractéristique à Bali, c'est que ces influences ont été complètement « balinisées », adaptées à la musique balinaise.

E. SCHLAGER.

Les éléments qui constituent la base de ce travail ont été rassemblés en compagnie de mon ami et compatriote le peintre Théo Meier qui, au cours d'un séjour de vingt années, est devenu un grand ami et un admirateur des Balinaïses.

La notation des partitions n'aurait pas été possible

sans la grande patience dont ont fait preuve les Balinais qui, inlassablement, ont répété les mêmes parties jusqu'à ce qu'elles fussent notées. (En effet, ces éléments ont été recueillis pendant la guerre et nous n'avions pas d'appareil d'enregistrement.)

BIBLIOGRAPHIE

GORIS (R.), *Inbeemsche tooneelkunst, danskunst en muziekbeoefening op Bali*, Indisch Verslag, p. 247ff., La Haye, 1932-1933.

GORIS (R.), *Godsdienst en gebruiken in Bali*, édité par la Vereeniging voor Toeristenverkeer in Ned. Indië, Bali.

KUNST (J. et C. J. A. Kunst-v. Wely), *De Toonkunst van Bali I*, Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, 1925.

KUNST (J. et C. J. A. Kunst-v. Wely), *De Toonkunst van Bali II*, dans « Tijdschrift voor Indische Taal », Land-en Volkenkunde 65, 369, 1925.

Mc PHEE (C.), *The « Absolute » Music of Bali*, « Modern Music » 12, 165, 1935.

Mc PHEE (C.), *The Balinese Wayang Koelit and Its Music*, « Djawa » 16, 1, 1936.

Mc PHEE (C.), *Angkloeng Music in Bali*, « Djawa » 17, 321, 1937.

Mc PHEE (C.), *Children and Music in Bali*, « Djawa » 18, 309, 1938.

Mc PHEE (C.), *Figuration in Balinese Music*, dans « Peabody Bulletin », mai 1940.

Mc PHEE (C.), *Balinese Ceremonial Music, transcribed for two pianos : 1. Gambangan, 2. Pemungkab, 3. Tabuh telu*, éd. Schirmer, Inc., 1941.

Mc PHEE (C.), *The Technique of Balinese Music*, dans « Bulletin of the American Musicological Society », n° 6, p. 4, 1942.

Mc PHEE (C.), *Dance in Bali*, dans le « Dance Index 1949 », p. 156ff.

Mc PHEE (C.), *In this far Island*, dans « Asia and the Americans », 1944-1945.

Mc PHEE (C., et B. BRITTEN et G. BARRÈRE) *Music of Bali, an Album of Transcriptions for Two Pianos*, Schirmer's Library of Recorded Music, Série n° 17.

SACHS (C.), *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, Berlin-Leipzig, 1923.

SCHLAGER (E.), Article sur la musique de Bali dans « Die

Musik in Geschichte und Gegenwart » Bärenreiter-Verlag, Cassel et Bâle.

SPIES (W.), *Bericht über den Zustand von Tanz und Musik in der Negara Gianjar*, « Djawa » 16, 51, 1936.

SPIES (W.), *De gamelanwedstrijd te Gianjar*, « Djawa » 19, 197, 1939.

DE ZOETE (B., et W. SPIES) *Dance and Drama in Bali*, Harper, Londres, 1939.

LA MUSIQUE CHINOISE

LA musique chinoise repose sur des bases qui lui sont propres : une conception différente, une théorie très développée, une notation particulière, des instruments de musique nationaux ont façonné un art différent de celui de l'Occident, et dont les caractères se sont conservés, de nos jours, dans le théâtre traditionnel.

La musique européenne parut jadis étrangère aux Chinois, et le P. Amiot a écrit dans ses *Mémoires* que les Chinois ne savaient pas apprécier les pièces de clavecin de Rameau, les airs de flûte les plus brillants qu'il avait joués pour eux, car cette musique n'est pas faite pour leur oreille, ni leur oreille pour cette musique. Un lettré chinois lui avait expliqué ainsi sa propre réaction : « Les airs de notre musique passent de l'oreille jusqu'au cœur, et du cœur jusqu'à l'âme. Nous les sentons, nous les comprenons; ceux que vous venez de jouer ne font pas sur nous cet effet. »

Pour les Chinois, la musique vient du cœur et va au cœur. En effet, nous lisons dans le *Yo-ki*, *Mémorial de la musique* (introduit dans le *Li-ki*, *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, par Ma Yong [79-166]) :

Lorsqu'un son musical se produit, c'est dans le cœur humain qu'il a pris naissance. C'est par l'action des objets que le cœur humain est ému. Il s'émeut sous l'impression qu'il en reçoit, et son émotion se manifeste par la voix. La voix répond à cette émotion et se modifie. C'est lorsque cette modification se produit selon les lois, qu'elle prend le nom de son musical.

La musique chinoise modère et n'excite point les passions. Dès l'antiquité, les souverains chinois en usaient pour influencer les sentiments de leur peuple. Depuis l'empereur Fou-hi, chaque souverain eut sa propre musique, créée par lui-même ou composée sous sa direction. Certaines de ces compositions étaient exécutées dans les cérémonies religieuses et civiles.

La plupart des cérémonies religieuses étaient célébrées à des époques fixes : le solstice d'hiver était consacré au sacrifice au Ciel, et le solstice d'été au sacrifice à la Terre. Dans le faubourg Sud de la capitale, on faisait dresser un tertre, sur lequel l'empereur seul avait le droit d'adorer le Ciel, la Terre, les Montagnes et les Fleuves célèbres du monde entier. Le costume de l'empereur, le nombre de musiciens, de danseurs et d'instruments de musique étaient minutieusement réglés.

La danse fut introduite dans les cérémonies sous le règne de l'empereur Chouen. Elle revêtait deux formes : danse civile et danse militaire. Dans la première, les danseurs tenaient de la main gauche une flûte, et de la main droite une poignée de plumes de faisan; tandis que dans la seconde, les danseurs tenaient en main un bouclier et une hache. Ces danses avaient un caractère symbolique et les mouvements étaient assez lents. Lorsqu'elles étaient accompagnées de chant, un chœur participait à la danse.

La musique rituelle jouissait d'une grande considération sous la dynastie des Tcheou (~ 1027/~ 256). Le nombre des musiciens de la cour dépassait mille quatre cents, et la tradition avait conservé fidèlement l'art musical des six dynasties précédentes. Confucius (~ 551/~ 479), ayant entendu dans le royaume de Ts'i la musique de l'empereur Chouen, appelée *Ta-chao* (*Grande concorde*), fut vivement impressionné par sa beauté, et resta pendant trois mois indifférent au goût de la viande.

LA THÉORIE MUSICALE

Au temps de l'empereur Houang-ti (~ 2697/~ 2597), son ministre Ling Louen fut chargé de régler la musique. Arrivé à l'ouest de Ta-hia, dans la vallée de Hie-k'i, il prit des bambous, tous de même grosseur, et les coupa dans l'intervalle de deux nœuds. En soufflant dans celui qui était long de trois pouces et neuf dixièmes, il produisit le son fondamental appelé « *houang-tchong* (la cloche jaune) », qui devait servir désormais de base à la musique. Alors, selon la légende, deux phénix, un mâle et une femelle, vinrent chacun chanter six notes. Le ministre, les ayant entendues, coupa onze autres bambous qui

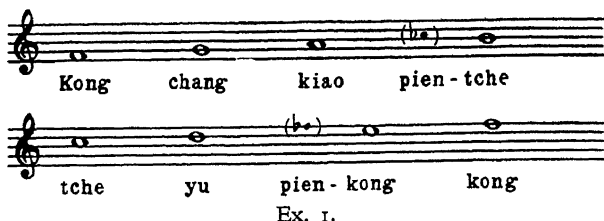
produisirent des sons différents bien que restant en rapport avec le *bouang-tchong* initial. Ainsi furent inventés les douze *liu*, constituant une série de degrés chromatiques. Ces degrés, simplement mis à leur place parmi d'autres, n'ont pas à eux seuls un sens musical. Pour former une échelle mélodique, il faut choisir un certain nombre d'entre eux.

Les gammes naissent des progressions ascendantes de quintes à partir du *bouang-tchong* (équivalent au *fa* d'aujourd'hui). Après quatre progressions de quintes, on obtient cinq notes : *fa do sol ré la*, qui forment, en les mettant à leur place dans une octave, la première gamme pentatonique : *fa sol la do ré*. Dans la gamme, chacune des notes prend un nom particulier qui indique sa fonction : la première note (*fa*) s'appelle *kong* (le palais), représentant le prince; la deuxième note (*sol*) s'appelle *chang* (la délibération), représentant le ministre; la troisième note (*la*) s'appelle *kiao* (la corne), représentant le peuple; la quatrième note (*do*) s'appelle *tche* (la manifestation), représentant les affaires; et la cinquième note (*ré*) s'appelle *yu* (les ailes), représentant les objets.

Les cinq degrés de la première gamme pentatonique ont donné naissance à cinq modes : mode de *kong* : *fa sol la do ré*; mode de *chang* : *sol la do ré fa*; mode de *kiao* : *la do ré fa sol*; mode de *tche* : *do ré fa sol la*; et mode de *yu* : *ré fa sol la do*.

Ces modes sont composés de notes qui sont disposées suivant des degrés qui diffèrent de l'un à l'autre; chacun des douze *liu*, donnant la hauteur absolue, peut servir de point de départ à un de ces modes. La combinaison des douze *liu* avec les cinq modes a donné naissance à soixante tons différents.

Vers l'époque Tcheou, deux autres notes complémentaires prirent place dans la gamme pentatonique. Elles sont désignées par rapport aux notes immédiatement supérieures : l'une s'appelle « *pien-tche* (*tche* altéré ou bémolisé) » et l'autre s'appelle « *pien-kong* (*kong* altéré ou bémolisé) ». Ainsi, prenons *bouang-tchong* comme tonique et nous obtenons la gamme suivante :



Les deux degrés complémentaires sont des notes auxiliaires. Ils sont employés dans la musique chinoise comme notes de passage; le septième degré ne joue pas le rôle de sensible.

De cette gamme heptatonique sont nés sept modes qui prennent respectivement leur point de départ sur chaque degré. Ils peuvent se combiner avec les douze *lin*, et donnent ainsi quatre-vingt-quatre tons différents.

LE TEMPÉRAMENT.

L'ancienne méthode pour calculer les *lin* a été notée comme suit, par Sseu-ma Ts'ien dans le *Che-ki* (*Mémoires historiques*) :

« Partant du *houang-tchong* (*fa*), multiplié par $2/3$, on obtient *lin-tchong* (*do*); *lin-tchong* multiplié par $4/3$ donne *t'ai-ts'ou* (*sol*)... »

Après les douze progressions de quintes, on devait théoriquement retrouver le *houang-tchong* initial. Mais ce qu'on trouva fut un autre son d'un neuvième de ton plus haut que le *houang-tchong*. Afin de retrouver le *houang-tchong* initial, de nombreux théoriciens firent des recherches approfondies.

Sous la dynastie des Han, qui régna de ~ 206 à 219 de notre ère, King Fang continua ses progressions jusqu'au 54^{e} son, appelé « *sō-yu* (produit coloré) »; après avoir obtenu la faible différence de $1/56^{\text{e}}$ de ton avec le *houang-tchong* initial, il se contenta de ce résultat. Mais pour avoir un chiffre rond, il fit encore six progressions et s'arrêta à « *nan-che* (événement du sud) ». Il réalisa ainsi les soixante *lin*.

Sous le règne de l'empereur Wen-ti (424-453), des Song, Ts'ien Yo-tche poursuivit mathématiquement la progression des *lin* jusqu'au 360^{e} qu'il nomma « *ngan-*

yun (chance de paix) », aboutissant à 1/134^e de ton plus haut que le *houang-tchong* initial.

Ces calculs purement théoriques furent rejetés, sous le règne de l'empereur Hiao-tsong (1163-1189), par Ts'ai Yuan-ting, qui proposa un autre système : il trouva que les premiers douze *liu* étaient justes, mais que le treizième son était un peu trop haut ; il ne fallait donc pas le considérer comme le retour au *houang-tchong*. Pour moduler dans les douze tons, il trouva que les six premiers tons (*fa, do, sol, ré, la, mi*) étaient justes, mais les six autres, faux. Afin de faciliter les modulations, il adopta six *liu* auxiliaires tirés des soixante *liu* de King Fang. Ce fut le système de dix-huit *liu*.

Sous la dynastie des Ming (1368-1643), le prince Tchou Tsai-yu inventa enfin les douze *liu* tempérés qui furent adoptés officiellement en 1596, soit un siècle plus tôt que l'adoption par Werckmeister, en Europe, de la gamme chromatique tempérée (vers 1700).

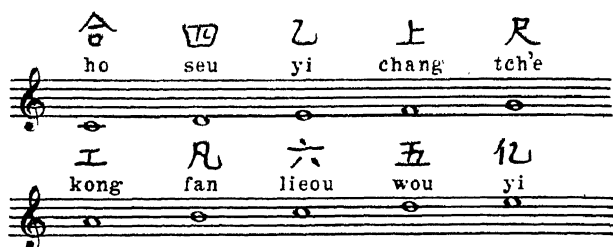
LA NOTATION MUSICALE

Chez les anciens Chinois, l'enseignement musical se donnait souvent oralement, par tradition ; ils ne se souciaient guère de notation musicale.

Sous la dynastie des T'ang, pendant les années de K'ai-yuan (713-741), on faisait de la musique à l'occasion des réunions populaires ou cérémonielles en chantant les douze poèmes dans le style de *fong* et de *ya*, dont la musique a été notée par Tchao Yen-sou, et qu'a recueillie Tchou Tseu-yi dans son ouvrage intitulé *Li-king-tchouan t'ong-k'ai* (*Explication générale du livre classique des rites*). C'est la notation la plus ancienne qu'on possède. Elle date au moins du VIII^e siècle. Elle est écrite en petits caractères qui indiquent simplement les noms abrégés des *liu* : *houang* pour *houang-tchong* (*fa*), *ts'ing-houang* pour *ts'ing-houang-tchong* (*fa* aigu)... sans aucun signe de mesure.

La notation populaire a été mentionnée pour la première fois par Chen Kouo (licencié en 1056, mort en 1093) sous la dynastie des Song, dans son ouvrage intitulé *Mong-k'i pi-t'an* (*Causerie écrite à Mong-k'i*). On l'a conservée, à quelques améliorations près, jusqu'à nos jours dans le chant et dans la musique instrumentale populaire.

Voici les noms des notes dans l'écriture populaire avec leur correspondance dans la notation universelle :



Ex. 2.

Remarquons que le *do* aigu est désigné par *lieou* et non par *ho* ; le *ré* aigu par *wou*, et non par *seu*.

Pour les notes plus graves que *ho* (*do*), on emploie les mêmes caractères que l'octave du médium, en ajoutant simplement, en bas du caractère vers la droite, un petit crochet qui indique le registre du grave. Pour les notes aiguës, on place à gauche du caractère un petit signe appelé « clef de l'homme ». Malgré les différents signes ajoutés, la prononciation de ces caractères reste la même.



Ex. 3.

Ces notes sont écrites par colonnes verticales descendantes et rangées de droite à gauche, suivant le sens de l'écriture chinoise. Elles se rapportent à chaque mot chanté de façon verticale ou oblique selon le besoin.

Pour marquer la mesure, on ajoute d'autres petits signes. Ce sont les *pan* et les *yen* :

Les *pan* sont les suivants : *t'eu-pan* (au premier temps) pour marquer le temps fort, *ti-pan* (au dernier temps) pour la syncope et la note prolongée, *tsie-pan* (temps rythmique) pour la pause et le contretemps, et *yao-pan* (temps prolongé) pour la note pointée.

Les *yen*, théoriquement au nombre de sept, sont des signes qui marquent les subdivisions.

Avec ces signes sommaires, on arrive à noter correctement la musique vocale et instrumentale d'une étendue relativement restreinte.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Les instruments de musique, dont la plupart sont encore en usage aujourd'hui, non seulement présentent un intérêt historique, mais donnent à la musique chinoise un caractère national, bien que l'origine de certains instruments soit étrangère. Ils sont traditionnellement classés en huit catégories selon la matière dont ils sont formés : le métal, la pierre, la soie, le bambou, la calèche, la terre, le cuir et le bois. Cependant nous préférons le classement occidental qui est plus rationnel.

INSTRUMENTS A CORDES.

Les instruments à cordes pincées ou à archet ont un emploi généralement mélodique. Le *k'in*, le *sō*, le *tscheng* et le *p'i-p'a* sont des instruments à cordes pincées, tandis que le *hou-k'in* et ses variantes sont les seuls instruments à archet.

Le *k'in*, luth à sept cordes, est un des instruments les plus anciens. Il est en bois, sous la forme d'une boîte élégante, plate, étroite, longue d'environ 1,25 m., recouverte d'une couche de laque noire, et munie de sept cordes en soie. Sa littérature est d'un caractère intime et noble. Le *sō* et le *tscheng* sont des variantes du *k'in*. Le nombre de leurs cordes a varié selon l'époque : les cordes du *sō* sont au nombre de seize

à cinquante, et celles du *tcheng*, de treize à seize. Sous chaque corde se place un petit chevalet mobile pour régler le son. Le *tcheng* est actuellement d'usage populaire.

Le *p'i-p'a*, d'origine étrangère, était en usage dès l'époque des Ts'in (~ 246/~ 206). Fait en bois, il mesure environ un mètre de longueur; il ressemble assez à la guitare. Plus tard, les Chinois fabriquèrent d'autres instruments du même genre : le *san-bien* (trois cordes) et ses variantes, le *jouan*, le *chouang-ts'ing* et le *yue-k'in*. Actuellement, le répertoire du *p'i-p'a* continue à s'enrichir; sa fabrication, qui s'améliore, met en valeur cet instrument qui prend un caractère national.

Le *hou-k'in* (luth étranger) est plus connu sous le nom de violon chinois. On distingue le *eul-hou* (à deux cordes), le *sseu-hou* (à quatre cordes, deux par deux à l'unisson s'accordant comme le *eul-hou*, en quinte), le *pan-hou* (dont la caisse de résonance est recouverte d'une mince planchette à la place d'une peau de serpent), et le *king-hou*, petit violon criard, destiné spécialement au théâtre de Pékin.

INSTRUMENTS A VENT.

Quatre instruments sont faits en bambou : le *tch'e*, le *ti*, le *siao*, et le *cheng*. La flûte traversière d'autrefois à cinq trous, appelée *tch'e*, fut primitivement un instrument populaire, mais fut introduite plus tard dans la musique de cour. La flûte traversière proprement dite à huit trous, appelée *ti*, fut importée d'Asie centrale sous le règne de l'empereur Wou-ti (~ 140/~ 87), des Han. La flûte droite, appelée *siao*, était un instrument tibétain; sa sonorité est beaucoup plus douce que celle de la flûte traversière. Le *cheng* ou orgue à bouche est un instrument composé de treize ou de dix-sept petits tuyaux en bambou, munis d'anches à leur extrémité inférieure, et plantés dans une sorte de bol fait en calabasse ou en bois qu'on nomme *teou*; il est muni d'une embouchure par laquelle on souffle, tandis que les doigts des deux mains ouvrent ou ferment les trous dont les tuyaux sont percés. Le *cheng* peut donner jusqu'à quatre sons simultanés.

Deux autres instruments sont faits en bois : le *kouan* et le *so-na*. Le *kouan*, tuyau sonore à huit ou neuf trous, est un instrument à anche double qui était utilisé au

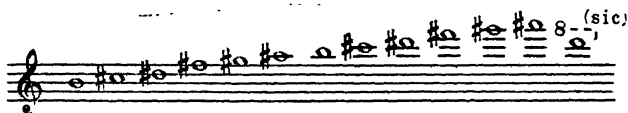
vi^e siècle dans l'orchestre impérial. Le *so-na* (hautbois chinois) à anche double, très répandu sous le règne de l'empereur Tcheng-tö (1506-1521), des Ming, est très populaire aujourd'hui.

Le *hiuan*, fait de terre cuite ou de porcelaine laquée, est un instrument à vent en forme d'œuf, sur lequel se trouvent sept trous : un sur la tête, quatre devant et deux en arrière. C'est en quelque sorte l'ocarina de la Chine. Il fut employé primitivement dans la musique populaire, ensuite dans la musique de cour.

INSTRUMENTS A PERCUSSION.

Les instruments à percussion sont très nombreux. Ils sont faits de bronze, de jade ou de bois, et jouent un rôle très important dans la musique rituelle comme dans la musique populaire. Certains de ces instruments s'emploient dans le théâtre pour accompagner les danses ou pour souligner l'action, les jeux et la mimique.

La cloche isolée, en bronze, s'appelle *po-tchong*. Elle apparut sous la dynastie des Yin (~ 1521(?) / ~ 1028), et on s'en servait dans la musique de cour. Dès l'époque des Tcheou (~ 1027 / ~ 256), on employait les *pien-tchong*, série de cloches suspendues à un gros support en bois, généralement au nombre de seize, donnant chacune un son différent. Les *pien-tchong* du royaume des Tch'ou (époque des Royaumes Combattants, ~ 481 / ~ 221), qui ont été trouvés dans une tombe à Sin-yang dans le Ho-nan en 1957, donnent les sons suivants :



Ex. 4.

Le *lo* et les *po* sont connus en Europe sous les noms de tam-tam (ou gong) et de cymbales. Les *yun-lo* sont composés d'une série de petits tam-tam dont le nombre varie de dix à vingt-quatre selon l'époque. Ils s'emploient en Chine dans la musique populaire.

Le *t'ö-k'ing*, les *pien-k'ing* et les *fang-biang* sont faits en

jade. Le *t'ö-k'ing* est une pierre isolée en forme d'équerre; tandis que les *pien-k'ing* sont généralement au nombre de seize, suspendus à un support en bois. Ils furent employés sous les Tcheou dans la musique de cour. Les *fang-hiang* ont une forme rectangulaire et ne sont qu'une variante des *pien-k'ing*. Sous les Souei (589-618), on s'en servait comme instruments populaires.

Les instruments en bois jouent plutôt un rôle rythmique. Les *p'o-pan* (planchettes à frapper) servent à indiquer généralement le temps fort; le *pang-tseu*, composé de deux gros bâtons, s'emploie dans le théâtre du nord, et le *mou-yu* (poisson de bois), d'origine bouddhique, s'emploie aussi dans la musique populaire.

Deux instruments utilisés dans la musique rituelle pour marquer le début et la fin des strophes sont le *tchou*, en forme de boisseau carré que l'on frappe sur le côté avec un marteau en bois, et le *yu*, en forme de tigre couché, dont le dos denté est raclé par un bambou fendu en menues tiges, appelé *tchen*.

Le tambour appelé *kou* fut employé sous la dynastie des Yin. On distingue le *kang-kou* (tambour en forme de jarre), le *t'ang-kou* (tambour de la salle), le *yao-kou* (tambour allongé), le *chou-kou* (tambour du conteur) et le *pan-kou* (petit tambour aigu). Le joueur de *pan-kou*, tout en battant des coups rythmés, joue en même temps le rôle de chef d'orchestre.

LA POÉSIE ET LA MUSIQUE

La poésie et la musique ont été, dès l'origine, tout à fait liées. La musicalité de la langue chinoise se manifeste dans les paroles suivant une courbe mélodique; cette courbe est particulièrement marquée dans le poème. On chante le poème comme on chante la joie. Dans le *Yo-ki*, *Mémorial de la musique*, nous lisons :

Le chant est une sorte de parole, il en est le prolongement. Dans la joie, on s'explique par des paroles. Ces paroles ne suffisant pas, on les prolonge en chantant. Le prolongement chanté ne suffisant pas, on pousse des soupirs. Des soupirs ne suffisant pas, sans même qu'on s'en aperçoive, les mains font des gestes et les pieds dansent.

Les paroles, le chant et la danse ne furent, à l'origine, qu'une manifestation de l'émotion humaine. Pour accompagner la danse, on rythma les paroles chantées, puis on les rima. Ce fut le premier poème : il est né en même temps que la musique, et ne peut vivre sans elle. Bientôt le poème et la musique prirent la forme de chanson populaire d'un style très libre.

Inspirés par ces chansons, des lettrés écrivirent d'autres poèmes qui furent adoptés pour les cérémonies ou pour les divertissements de la cour. Sous la dynastie des Tcheou, il existait trois mille chansons qui furent recueillies par Confucius (~551/~479), dont trois cent quinze dans le *Che-king, Livre des vers*.

Voici l'Ode *Kouan Kin*, tirée du *Livre des vers* de Confucius. Le poème est en vers tétrasyllabiques et comprend cinq strophes (la musique est transcrite en notation universelle) :

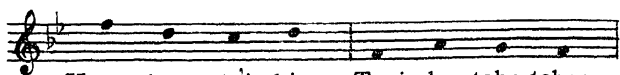
Les sarcelles chantent « *kouan kouan* »
 Sur un îlot de la rivière.
 Une jeune fille vertueuse qui vit retirée
 Sera la digne compagne d'un prince sage.

La plante aquatique *bing* d'inégale hauteur
 Qui se trouve à droite et à gauche suit le fil de l'eau.
 Cette jeune fille vertueuse qui vit retirée,
 C'est elle que l'on cherche en veillant ou en sommeillant.

Quand on n'arrive pas à la trouver,
 Eveillé ou endormi, on y pense sans cesse.
 Pensivement, pensivement,
 Sans cesser de se tourner et de se retourner.

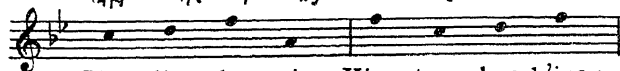
La plante aquatique *bing* d'inégale hauteur,
 A droite et à gauche, on la cueille.
 Cette jeune fille vertueuse qui vit retirée,
 Au son du luth et de la guitare on la reçoit en amie.

La plante aquatique *bing* d'inégale hauteur,
 On la lui donne en nourriture à droite et à gauche.
 La jeune fille vertueuse qui vit retirée,
 Au son des cloches et des tambours on la divertit.



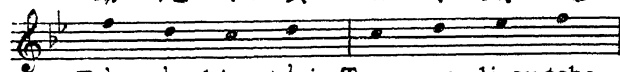
Kouan kouants'iu k'ieou Tsai ho tche tcheou

關 關 雎 鳩 在 河 之 洲



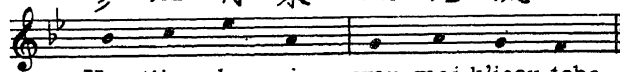
Yao t'iao chou niu Kiun tseu hao k'ieou

窈 窕 淑 女 君 子 好 逑



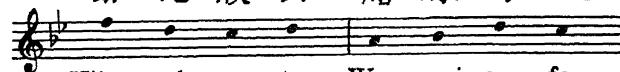
Tsents'eu hing ts'ai Tsouo yeou lieou tche

參 差 荇 菜 左 右 流 之



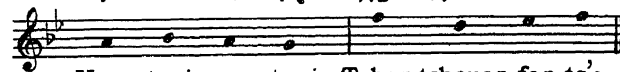
Yao t'iao chou niu wou mei k'ieou tche

窈 窕 淑 女 寤 寐 求 之



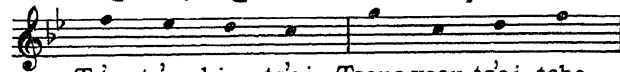
K'ieou tche pou te Wou mei seu fou

求 之 不 得 寤 寐 思 服



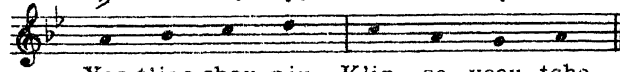
Yeou tsai yeou tsai Tchantchouan fan ts'e

悠 哉 悠 哉 輾 轉 反 側



Tsents'eu hing ts'ai Tsouo yeou ts'ai tche

參 差 荇 菜 左 右 采 之



Yao t'iao chou niu K'in se yeou tche

窈 窕 淑 女 琴 瑟 友 之



Ex. 5.

Sous le règne de l'empereur Wou-ti (~ 140/~ 87), des Han, un Département de la Musique fut fondé par le gouvernement. Sa tâche était de superviser les rites, les cérémonies, la musique de cour et le chant folklorique, de préparer les recueils de mélodies nationales et d'établir ou de maintenir le diapason correct des *liu*. Parmi ces mélodies nationales, certains poèmes, dont le chant était accompagné d'instrument, donnèrent naissance à un genre de poésie chantée appelé *yo-fou*, très en vogue à cette époque.

Sous la dynastie des T'ang (618-907), la poésie chantée fut en pleine floraison. Ce fut le poème en vers symétriques, nommé *che*, écrit le plus souvent en vers heptasyllabiques. Le *Ts'ing-p'ing-tiao* (*Chant au ton paisible*) du célèbre poète Li T'ai-po (701-762) en est un excellent spécimen :





Ex. 6.

Vers la dernière période de l'époque T'ang, des interprètes de la poésie chantée, voulant briser la symétrie des poèmes et la monotonie qu'elle déterminait, ajoutèrent des mots explétifs dans les vers. Cette innovation eut un résultat heureux, et donna naissance à une autre forme de poème en vers non symétriques, appelée *ts'eu* : c'était un mélange de phrases longues et courtes. Il est souvent écrit sur des mélodies déjà existantes. Le titre du *ts'eu* indique le genre de mélodie qu'on a pris pour modèle. Le *ts'eu* n'est parvenu à sa perfection que sous la dynastie des Song (960-1276). Il s'écarta du *yo-fou*, et devint un des éléments du théâtre traditionnel chinois, notamment pour le *k'ouen-k'iu* dont nous parlerons un peu plus loin.

Voici une mélodie du *ts'eu* (sur l'air de *Lang-t'ao-cha*) (ex. 7), de Li Yu, dernier souverain des T'ang postérieurs (923-936) :

Lien wai - - - yu tch'an tch'an,
 tch'ouen yi - lan - - san, Louo k'in
 pou nai - wou keng han. Mong li pou tche
 chen che k'o' - - yi hiang t'an - houan.
 Tou tseu - - mou p'ing lan, wou hien
 kiang - chan. Pie che jong yi kien che
 nan. Lieouchoueila houa tchouen k'iu ye - -
 - - T'ien chang jen kien.

Ex. 7.

LE THÉÂTRE TRADITIONNEL

Le théâtre chinois fut organisé tout d'abord en l'honneur des divinités; il servit plus tard aux divertissements de la cour.

Le premier institut musical et théâtral fut fondé en 714 par l'empereur Hiuan-tsong dans le Li-yuan (Jardin des Poiriers) pour enseigner à trois cents élèves le chant et la danse. Ce fut la plus ancienne organisation officielle

concernant le théâtre chinois. Sous les Song, divers théâtres firent leur apparition, et prirent un caractère populaire.

Dès le début de la dynastie des Yuan (1277-1367), le développement théâtral fut considérable. Les pièces, dites Yuan-k'iu (musique de la dynastie des Yuan), contenaient généralement trois éléments essentiels : le chant, la déclamation et la pantomime. Elles furent écrites par des lettrés dans un style savant. La musique y prit une place prépondérante. L'originalité et la valeur musicale et littéraire des pièces maintinrent ce théâtre en vogue pendant un siècle.

Deux écoles se distinguèrent alors : celle du Nord et celle du Sud. Dans l'école du Nord, le chant était fondé sur des gammes heptatoniques, et accompagné par les cordes; le texte littéraire avait un caractère populaire. Tandis que, dans l'école du Sud, le chant suivait la gamme pentatonique; la flûte traversière était le principal instrument d'accompagnement, et le texte littéraire, de style savant.

Inspiré par le théâtre des Yuan, le K'ouen-k'iu (musique de l'école de K'ouen-chan) prit naissance sous le règne de l'empereur Che-tsong (1522-1566), des Ming. Les auteurs du K'ouen-k'iu étaient aussi des lettrés. Leurs pièces, de haute valeur littéraire et musicale, s'adressaient plutôt à un public cultivé.

La musique du K'ouen-k'iu comprend un grand nombre de modes, chacun ayant son caractère propre. Le *Tchong-yuan yin-yun* (*Rimes de la Chine proprement dite*) cite les dix-sept tons, de différents caractères, qui ont été employés dans le Yuan-k'iu, puis adoptés dans le K'ouen-k'iu. Nous les groupons ci-dessous en quatre modes :

Le mode *sien-liu-kong* (la bémol si bémol do ré mi bémol fa sol la bémol) a un caractère frais et profond. En le prenant pour modèle, mais en commençant par d'autres degrés, se forment : le *nan-liu-kong* (gamme de la), soupirant et triste; le *houang-tchong-kong* (si bémol), riche et sentimental; le *tchong-liu-kong* (mi bémol), rapide et varié; le *tcheng-kong* (do), mélancolique et majestueux; le *tao-kong* (fa), gracieux et solitaire, et le *kong-tiao* (ré bémol), noble et grave.

Le mode *ta-che-tiao* (ré mi fa dièse sol la si do ré), élégant et raffiné, sert de modèle aux cinq autres tons qui

sont : le *siao-che-tiao* (*sol*), vibrant et attrayant; le *bie-tche-tiao* (*la*), précipité et haletant; le *chang-tiao* (*si* bémol), affligé et plaintif; le *yue-tiao* (*do*), léger et railleur; et le *chouang-tiao* (*fa*), obstiné et insistant.

Le mode *pan-chō-tiao* (*la si do ré mi fa dièse sol la*), ordonné et assuré, sert de modèle au *kao-p'ing-tiao* (*mi*), clair et ondoyant.

Le mode *chang-kiō-tiao* (*sol la si bémol do ré mi bémol fa sol*), triste et persuasif, sert de modèle au *kiō-tiao* (*la*), tendre et sanglotant.

Dans le chant du K'ouen-k'iu, les gammes pentatonique et heptatonique sont employées indifféremment : ainsi fusionnent les deux écoles du Yuan-k'iu. L'accompagnement instrumental, dominé par la flûte, soutient le chant et souligne la pantomime.

Vers 1850, à la suite des troubles des T'ai-p'ing, le K'ouen-k'iu tomba en décadence après avoir fleuri pendant quatre siècles. Le King-tiao (Théâtre de Pékin) prit alors la prédominance sur le K'ouen-k'iu.

Avant d'aborder le King-tiao, il nous semble utile de dire quelques mots sur les rôles dramatiques, dont le classement s'applique aussi bien aux théâtres régionaux qu'au K'ouen-k'iu et au King-tiao.

Dans le théâtre chinois, les rôles féminins peuvent être joués par des hommes. Cette particularité résulte des décrets de 661 et de 1729, qui interdirent aux femmes la carrière théâtrale. Un siècle plus tard, des actrices, profitant de la situation difficile du gouvernement mandchou, formèrent des troupes exclusivement féminines, où les rôles d'hommes furent tenus par des femmes.

Les rôles du théâtre chinois sont répartis entre les quatre catégories suivantes, qui représentent les individus dénommés :

Cheng (homme), qui comprend notamment : *siao-cheng* (jeune premier), *wou-cheng* (guerrier) et *lao-cheng* (homme âgé au visage barbu).

Tsing (homme au visage colorié).

Tch'eou (homme jouant un rôle comique) et *tch'eou-tan* (femme jouant un rôle comique).

Tan (femme), qui comprend notamment : *ts'ing-yi* (jeune femme sérieuse), *houa-tan* (jeune femme légère), *wou-tan* (guerrière) et *lao-tan* (femme âgée).

Le timbre des voix chantant ces rôles comporte trois

genres différents : la voix de fausset pour les jeunes femmes (*ts'ing-yi*, *houa-tan* et *wou-tan*), et aussi pour les jeunes hommes (*siao-cheng* et *wou-cheng*) ; la voix naturelle pour les rôles comiques et les personnes âgées, hommes ou femmes ; et la voix grave (gutturale le plus souvent) pour les rôles au visage coloré.

Le King-tiao prit naissance dans la province du Houpei. On l'appela tout d'abord Houei-tiao (école du Ngan-houei), parce qu'il se perfectionna dans la province du Ngan-houei. Plus tard, son influence s'étendit jusqu'à Pékin où il continua de se développer et prit enfin le nom de King-tiao.

Les pièces du King-tiao, dont les auteurs, généralement anonymes, furent souvent les acteurs eux-mêmes, sont en général assez courtes. On y recherche surtout les effets scéniques, et elles n'ont pas une haute valeur littéraire.

La musique du King-tiao ne comprend que quatre modes principaux : le *si-p'i*, le *eul-houang*, le *fan-si-p'i* et le *fan-eul-houang*. Les deux derniers, qui dérivent des deux premiers, sont souvent employés pour exprimer la tristesse ou le désespoir.

Dans le mode *si-p'i*, selon le tempo et le caractère des pièces, on distingue les mouvements suivants : *yuan-pan* (modéré), *man-pan* (lent), *tao-pan* (angoissant), *k'ouai-pan* (rapide), *yao-pan* (mouvementé), *eul-lieou-pan* (palpitant) et *lieou-chouei-pan* (coulant). Ils expriment des sentiments divers : méditation, regret, anxiété, colère, emportement, orgueil, joie.

Dans le mode *eul-houang*, aux mouvements *yuan-pan*, *man-pan*, *k'ouai-pan*, *tao-pan* et *yao-pan*, s'ajoute le *sseu-p'ing-tiao*, qui est entraînant et grisant.

Un cinquième mode, le *nan-pang-tsen*, s'ajoute aux précédents : il est surtout réservé aux rôles féminins.

Le chant du King-tiao est toujours précédé d'une petite introduction instrumentale, jouée à l'unisson par les cordes (notamment le *eul-hou*, violon chinois à deux cordes, et le *san-hien*, instrument à trois cordes pincées) et dominée par le *king-hou* (petit violon chinois aigu). Dès que le chant commence, l'accompagnement double simplement la ligne mélodique du chant. Lorsque le chant s'arrête, on reprend les mêmes ritournelles qui ressemblent à une sorte de refrain instrumental. Cette

musique, beaucoup moins riche et variée que celle du K'ouen-k'iu, n'est qu'un élément secondaire dans ce théâtre. Mais la batterie y joue un rôle très important.

Elle se compose de six instruments à percussion : les *p'o-pan* (planchettes à claquer), le *pan-kou* (petit tambour aigu), le *kou* (tambour), le *lo* (gong), le *siao-lo* (petit tam-tam) et les *po* (cymbales). Non seulement ils s'emploient pour ponctuer le chant, accompagner les danses et souligner l'action, mais ils constituent aussi une sorte de leitmotiv rythmique, faisant prévoir l'action : par exemple, le tambour et le gong résonnant sur un rythme serré, annoncent le combat ; le petit tambour aigu et le petit tam-tam sur un rythme ralenti, annoncent l'entrée d'une femme, d'un lettré ou d'un rôle comique ; le tambour, le gong et les cymbales réunis, en y ajoutant les deux *so-na* (hautbois chinois), annoncent une réception officielle, un banquet, ou l'heureux dénouement de la pièce.

La simplicité de la musique, la variété des jeux scéniques et le style très populaire des textes du King-tiao, intéressent à la fois les auditeurs cultivés et le grand public. Ce théâtre reste donc l'un des plus populaires en Chine.

Durant ces dernières années, il a franchi les frontières du pays pour se produire sur des scènes étrangères : unissant dans un seul spectacle le chant, la danse, la comédie, la pantomime et l'acrobatie, il s'est fait acclamer par un public qui jusqu'alors ignorait ce théâtre traditionnel chinois.

LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES ET LA NOUVELLE MUSIQUE

En dehors de la musique traditionnelle, un courant de musique occidentale a pénétré peu à peu en Chine. Ce courant resta très faible jusqu'à la fin du xix^e siècle.

Au début du xx^e siècle, des Chinois de grandes villes firent connaissance avec les instruments de l'orchestre occidental. Le premier orchestre formé à Changhaï, il y a une cinquantaine d'années, fut une entreprise menée par les étrangers. Il se développa ensuite sous les efforts de Mario Paci, arrivé en Chine pendant la Première Guerre mondiale. Il fit entendre au public chinois non seulement des œuvres de grands maîtres classiques, mais

aussi celles de compositeurs modernes. L'influence de cet orchestre fut considérable. Bientôt de jeunes virtuoses chinois lui prêtèrent leur concours; d'autres orchestres d'amateurs se formèrent, suscitant l'émulation parmi les jeunes Chinois.

Après la révolution de 1912, des écoles furent fondées partout, et l'enseignement musical y prit place. Des musiciens formés à l'étranger s'efforcèrent de propager la musique occidentale. Le premier conservatoire de musique fut fondé à Changhaï en 1927.

En même temps, le disque, la radio, le cinéma et le concert ont contribué à diffuser la musique occidentale. Des représentations d'opéras ont eu lieu à Changhaï, faisant connaître des œuvres du répertoire européen.

Influencés par cet art, certains compositeurs ont produit des œuvres de style européen, comme MM. Houang Tseu, Tang Hio-yong et Li Wei-ning.

Face à la musique occidentale, on a pu noter deux types de réactions : d'une part, des virtuoses chinois jouant des instruments de musique nationaux ont écrit une musique exclusivement destinée à ceux-ci. On peut citer, par exemple, les pièces pour *eul-hou* (violon chinois) de Lieou T'ien-houa, mort en 1933, les pièces pour *p'i-p'a* de Tchou Ying et T'an Siao-ling.

D'autre part, des compositeurs, connaissant l'écriture occidentale, ont écrit de préférence pour les instruments de musique universels, mais en s'efforçant de donner à leurs œuvres un caractère national. Nous citons MM. Ma Sseu-ts'ong, Hō Lou-t'ing, Ting Chan-tō et Tchang Wen-kang, pour ne mentionner que les plus connus.

Les efforts de ces jeunes musiciens sont assurément méritoires. D'autres musiciens éclairés se joindront à eux pour nous donner des œuvres représentatives.

MA Hiao-tsiun.

BIBLIOGRAPHIE

EN LANGUE CHINOISE

Tchong-kouo yin-yo-che ts'an-k'ao t'ou-p'ien (Album de photographies d'instruments de musique chinoise), Shanghai, 1954, trois parties comprenant chacune vingt planches.

T'ONG Fei, *Tchong-yo sin-yuan* (Recherches sur les origines de la musique chinoise), Shanghai, 1935.

WANG Kouang-k'i, *Tong-si-yo-tche-tche-yen-kieou* (Étude sur les systèmes de musique orientaux et occidentaux), Shanghai, 1928.

Wen-wou ts'an-k'ao tseu-liao (Matériaux servant à l'étude des objets de fouilles), 1958, n° 1, Pékin.

EN LANGUE FRANÇAISE

AMIOT, R. P., *De la musique des Chinois tant anciens que modernes* (Mémoires concernant les Chinois, vol. VI), Paris, 1779.

CHAVANNES, Edouard, *Les mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, 5 vol., Paris, 1895-1905.

COURANT, Maurice, *Essai historique sur la musique classique des Chinois* (dans l'Encyclopédie de la musique de Lavignac).

GRANET, Marcel, *Fêtes et Chansons anciennes de la Chine*, Paris, 1919.

GUILLERMAZ, Patricia, *La poésie chinoise, Anthologie des origines à nos jours*, Paris, 1957.

LALOY, Louis, *La musique chinoise*, Paris, 1912.

MA, Hiao-tsiun, *La musique chinoise de style européen*, Paris, 1941.

La musique chinoise dans La musique des origines à nos jours, Paris, 1946.

TSIANG, Un-k'ai, *K'ouen-k'iu*, Paris, 1932.

EN LANGUE ANGLAISE

AALST, J. A. van, *Chinese Music*, Shanghai, 1884.

GULIK, R. H. van, *The Lore of the Chinese Lute*, Tôkyô, 1940.

HARICH-SCHNEIDER, Eta, *The Earliest Sources of Chinese Music and their Survival in Japan* (Monumenta Nipponica XI, 1955).

LEVIS, John Hazedel, *Foundations of Chinese Musical Art*, Pékin, 1936.

PHELPS, D. L., *The place of Music in the Platonic and Confucian Systems of Moral Education*, J. of North China Br. of R. A. S., 1928.

SCOTT, A. C., *The Classical Theatre of China*, with illustration by the author, Londres, 1957.

EN LANGUE ALLEMANDE

HOFFMANN, Alfred, *Die Lieder des Li Yu (937-978), Herrschers der südlichen T'ang-Dynastie*, Greven Verlag Cologne, 1950.

PISCHNER, Hans, *Musik in China*, Berlin, 1955.

REINHARD, Kurt, *Chinesische Musik*, Cassel, 1956.

WANG, Kwang-ki (Kouang-k'i), *Über die chinesische klassische Oper*, Genève, 1934.

LA MUSIQUE JAPONAISE

CETTE étude a pour objet la musique proprement japonaise, y compris toutefois celle reçue de la Chine. Elle laissera de côté les modifications que l'art national a pu subir parfois, à des dates récentes, par imitation de l'Occident.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Au cours d'une évolution de huit siècles, mais rapide si l'on considère l'immensité du chemin parcouru, les compositeurs occidentaux, multipliant recherches et créations, ont exploré les ressources de leur art — développement mélodique, polyphonie, instrumentation, etc. — pendant que d'autres musiciens, perfectionnant les doctrines, parvenaient à formuler une théorie générale et cohérente, fondée même sur des données scientifiques. Finalement la musique européenne est devenue un grand art *autonome*, l'égal des autres et se suffisant à lui-même. Elle s'est créé une langue complète, et dans cette langue les maîtres se sont exprimés totalement, comme les poètes s'expriment avec des mots.

Remarquons en passant que l'art des sons a, de la sorte, acquis un dynamisme puissant et complexe, mais qui est allé en s'éloignant de plus en plus des inflexions naturelles à la langue parlée. C'est devenu un problème ardu de juxtaposer la musique à la poésie, de trouver des formes prosodiques assez souples et légères pour ne pas écraser un texte et lui laisser sa valeur (Debussy mit dix années à composer *Pelléas et Mélisande*). Sur ce point il semble qu'un art plus simple et plus ancien reprenne ses avantages.

Au Japon, le plus souvent, la musique nous apparaît encore à ce stade ancien où elle s'unit intimement avec la poésie et avec le mime. Ces trois arts du mouvement

forment un tout complet, au point qu'il est difficile de les dissocier les uns des autres. Est-ce à dire que la musique ne soit qu'un art auxiliaire? Non pas : elle donne un accent pathétique à la déclamation et l'enveloppe du mystère sonore; elle rythme les pas et les mouvements de la danse. Elle est le ciment qui joint le poème avec sa représentation visuelle, le mime. Enfin elle crée l'atmosphère.

En France, la scission entre le théâtre littéraire et le théâtre lyrique s'est affirmée au xviii^e siècle, lorsque Lully fit jouer son premier opéra et cessa de collaborer avec Molière. Le Théâtre-Français et l'Opéra étaient fondés dès cette époque et chacun de son côté poursuivit sa glorieuse carrière. Au Japon le théâtre est tout à la fois littéraire, musical et chorégraphique.

La musique est sans doute de tous les arts japonais le plus méconnu. Rien de surprenant à cela en Europe, où l'on n'a guère occasion de l'entendre. Mais, au Japon même, à moins d'être vraiment musicien, le touriste étranger y est souvent réfractaire. Il est obsédé par le souvenir d'une musique qu'il aime, ses oreilles bourdonnent encore de l'orgie sonore de nos grands orchestres. Or le contraste entre ces souvenirs et ce qu'il entend est presque violent : la voix des chanteurs lui semble assez rauque, le *shamisen* sec et strident. Il cherche dans cette musique ce qui ne s'y trouve guère ou pas du tout : un véritable développement mélodique, des combinaisons harmoniques... Si pourtant il fait un effort d'adaptation, s'il laisse à son oreille le temps de s'habituer, il pourra comprendre que la musique japonaise remplit bien le rôle qui lui est dévolu et peut-être percevra-t-il qu'un art simple en apparence peut être très raffiné et même devenir source d'émotion pour l'Européen.

L'esprit grammairien est très développé chez les peuples d'Europe qui parlent des langues à flexions; ils en ont appliqué les exigences à la musique comme au langage. Très sensibles au pouvoir expressif de la musique, les Japonais, par contre, ne semblent pas avoir cherché à mettre sur pied une théorie générale. Ils se sont plutôt laissé guider par l'oreille et le sens artistique et sont arrivés souvent à des résultats voisins des nôtres. A vrai dire ils ont leurs propres notions techniques applicables à tel ou tel instrument (car ils appren-

nent en somme la musique de leur instrument), mais elles ne correspondent pas à nos conceptions. C'est pourquoi les musicographes occidentaux, comme F. T. Piggott et Noël Péri, ont dû faire le double travail très délicat d'étudier d'abord ces notions, puis de les confronter avec notre théorie que nous jugeons plus rigoureuse et plus complète.

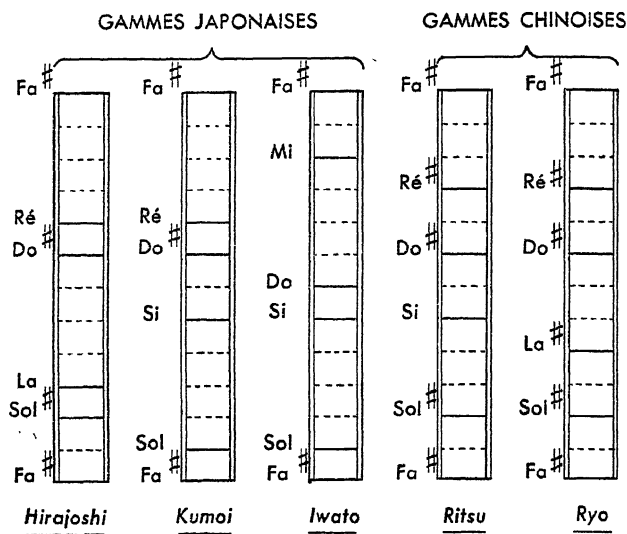
LA THÉORIE MUSICALE

Toute musique digne de ce nom repose sur des séries de sons successifs que nous appelons les gammes. Quelles sont celles que les Japonais ont employées jusqu'à présent? Le graphique (page suivante) représentant plusieurs séries sous forme d'échelles, répond à cette question. (Les notes des différentes gammes, représentées par des traits pleins, sont mises à leurs places sur l'échelle chromatique dont les degrés sont complétés par des lignes en pointillé. Les transcriptions sont celles données par Piggott.) Les deux échelles de droite sont des exemples de gammes reçues de la Chine à l'origine; les trois échelles de gauche montrent des gammes que les Japonais eux-mêmes ont créées plus tard. (Toutes sont pentaphoniques et se prolongent sur une étendue un peu supérieure à deux octaves.)

La gamme chinoise comprend deux modes, le *ryo* et le *ritsu* qui ne diffèrent l'un de l'autre que par un écart d'un demi-ton au deuxième degré. Le *ryo*, d'un caractère franchement majeur, domine en Chine. Le *ritsu*, qui est moins éloigné du mineur, est préféré des Japonais et nous allons constater que les gammes qui leur appartiennent en propre ont une résonance mineure très accentuée. Ce contraste dans le goût musical caractérise bien les deux peuples. La musique qui provient de la Chine (comme celle du *gagaku* et du *bugaku*) est composée sur les gammes de ce pays. De même encore l'hymne national (le *Kimigayo*). La plus grande masse, et la partie la plus vivante de la musique nipponne, est d'ailleurs composée sur les diverses gammes japonaises.

Les trois gammes japonaises, à gauche, sont celles que la grande cithare (le *koto*) utilise le plus souvent. Elles paraissent dérivées, surtout celle dite *kumoi*, du

mode chinois *ritsu*. Ce qui frappe ici, ce sont les écarts très inégaux entre les notes successives. Le *hirajoshi*, par exemple, nous montre les intervalles d'un ton, d'un demi-ton, de deux tons, d'un demi-ton et de deux tons.



Les gammes ainsi construites sont d'une mélancolie pénétrante, romanesques en quelque sorte; elles permettent sur le *koto* des effets de glissando très séduisants s'ils ne sont pas trop répétés.

Noël Péri pense que ces gammes indigènes sont apparues vers le XIII^e ou le XIV^e siècle, au temps où des moines aveugles parcouraient les chemins et chantaient, en s'accompagnant du *biwa*, des passages du *Heiké monogatari* qui racontent les guerres du XII^e siècle entre les deux clans Heike et Genji. Ces gammes nous apporteraient donc l'écho d'une sombre période historique.

Les musiciens japonais ne sont pas limités aux cinq notes de leur gamme. Le joueur de *koto*, par exemple, peut élever une note d'un demi-ton ou d'un ton en appuyant de la main gauche sur la partie non vibrante de la corde, au-delà du chevalet. On en a parfois conclu

que la gamme japonaise avait sept notes. C'est une erreur : il n'y a là que des notes supplémentaires, des « variables » comme on les nomme. Aussi bien le procédé ci-dessus indiqué aide-t-il l'exécutant à moduler avec facilité.

Remarquons encore que, si nous montons les trois échelles du graphique en partant du *fa* dièse pour la première, du *si* pour la seconde et du *mi* pour la troisième, nous aurons trois échelles contenant la même succession d'intervalles (un ton, un demi-ton, deux tons, un demi-ton et deux tons). Et si nous complétons ces échelles des degrés qui leur manquent, c'est-à-dire la sous-dominante et la sensible, nous obtenons nos trois gammes de *fa* dièse mineur, *si* mineur et *mi* mineur.

L'Européen trouve plus coulante sa gamme diatonique. La gamme japonaise lui paraît plus heurtée, incomplète, surtout parce que la sous-dominante y manque et c'est une raison pour laquelle son oreille résiste instinctivement à la musique orientale.

De toute façon, il est intéressant de remarquer que les Japonais ont su compléter leurs gammes en cas de besoin. Il est surtout intéressant de constater que leurs notes musicales peuvent être reportées, avec assez d'exactitude, sur divers degrés de notre échelle chromatique tempérée. Il est permis d'en conclure que le système musical du Japon est, au fond, de même nature que celui de l'Occident et ne se rattacherait pas à celui de certains pays plus rapprochés tels que l'Inde ou Java.

On croit souvent que la composition japonaise (instrumentale) est dénuée de forme précise parce que, au premier abord, on a l'impression d'un court motif qui se répète fréquemment. Elle est, au contraire, assujettie à des règles fixes de développement. Pour le *koto*, par exemple, une forme de composition, le *danmono* ou *dan*, a été créée par Yatsushiki au *xvii^e* siècle. Le *dan* contient un nombre fixe de mesures, il est bâti sur un thème principal qui revient souvent sous des formes légèrement variées. À ce thème s'ajoutent parfois des motifs subordonnés qui reviennent aussi avec des variantes. Finalement la composition se soulève et atteint un passage culminant, rempli d'agréments et reflétant tout ce qui a précédé : c'est là que le *koto* multiplie les jolis arpèges ou plutôt les glissandi où il excelle.

La musique japonaise est soumise à une mesure binaire

(à deux ou quatre temps). Notre oreille ne la saisit pas aisément parce qu'il y manque le temps fort et parce que la mesure est fréquemment brisée par des ornements imprévus. Quand la musique accompagne une danse rapide, son rythme, accusé ou non par le tambour, se marque plus fortement.

On a dit que la musique japonaise ne connaît pas les combinaisons harmoniques. La remarque est vraie, mais il ne faudrait pas croire que cette musique ne recèle aucun groupement de notes dans le sens vertical. On y rencontre souvent des intervalles d'octave, de sixte, de septième mineure et de quinte par exemple, simples enrichissements de sonorité. Dans certaines pièces, la voix, la flûte et le *shamisen* s'entrelacent de telle manière qu'on peut voir là une sorte de contrepoint, et c'est peut-être par ce procédé que la musique japonaise de l'avenir s'enrichira le plus naturellement.

LA TRADITION

Le Japon a su conserver des formes musicales, chorégraphiques et théâtrales anciennes qui sont d'un intérêt profond.

Souvent en Europe, la musique d'autrefois fut abolie par un art nouveau. Il a fallu les travaux méritoires des musicographes dans les bibliothèques pour remettre en lumière les œuvres du passé; il a fallu rééduquer des chanteurs, refaire des instruments anciens et retrouver un style d'exécution pour rendre vie à ces œuvres.

Au Japon, la plupart des genres anciens sont encore vivants. Il en est, comme la musique de cour *gagaku* et les danses *bugaku* et *kagura*, qui remontent à douze siècles et plus. Cet étonnant pouvoir de conservation tient sans doute à plusieurs causes : depuis les temps protohistoriques jusqu'à notre siècle, les îles japonaises n'ont jamais subi d'invasions et de destructions massives. La race, très artiste, n'a cessé de vouer un grand respect aux choses d'autrefois, rendues en quelque sorte sacrées par l'usage qu'en avaient fait les empereurs défunts et les ancêtres. Mais surtout il s'est toujours trouvé des temples, des familles, des sociétés qui se font gloire de perpétuer telle ou telle forme d'art reçue de leurs prédécesseurs : c'est un patrimoine qu'ils doivent trans-

mettre intact aux générations suivantes. Ajoutons que la profession artistique est souvent héréditaire et qu'on se transmet de père en fils les secrets de la technique.

Cette préservation des formes anciennes est précieuse à la fois par elle-même et pour l'histoire de l'art. Tout Européen cultivé qui, par exemple, assiste à la représentation d'un *nô*, ressent une impression profonde et, presque inévitablement, devant cette saisissante révélation du théâtre à ses débuts, il fera retour vers le vieux théâtre grec : il lui sera désormais plus facile d'imaginer son véritable caractère au temps où il était encore lyrique, religieux, chorégraphique et paré d'un modeste ornement musical.

LES INSTRUMENTS

C'est une curieuse histoire que celle des instruments de musique. Beaucoup sont venus de loin, par les guerres, les invasions ou les routes commerciales. Les peuples n'ont guère inventé leurs instruments, mais, souvent, les ayant reçus d'autres peuples plus civilisés, ils les ont perfectionnés, transformés parfois, suivant leur goût.

L'influence coréenne atteint d'abord le Japon, mais c'est surtout de la Chine qu'il a tenu la plupart de ses instruments.

Les Japonais ont enveloppé de gracieuses légendes l'origine de ceux-ci ; il en ressort qu'ils furent un don de certaines divinités bienfaisantes. Ces récits nous apportent un écho de l'enchantement ressenti par une race neuve devant ces précieux objets qui donnèrent une forme délicate et précise au rêve musical.

Une première constatation : certains instruments comportent de nombreuses variétés ; on en compte vingt-trois pour la cithare dite *koto*, vingt-quatre pour les instruments à cordes avec manche et caisse de résonance, huit pour les flûtes traversières. Ces multiples variétés s'expliquent par le fait que beaucoup de genres musicaux ou chorégraphiques possèdent leurs instruments particuliers ; les genres anciens notamment sont joués avec les mêmes types qu'autrefois. Les instruments à percussion sont fort nombreux : seize tambours de grosseur et de forme très diverses, dix instruments

percutés en bois, huit sortes de gongs en métal. L'abondance de ce matériel tient évidemment à l'importance primordiale de la danse.

Une autre observation fera ressortir une différence radicale entre le goût japonais et le nôtre. Pour nous, la musique est essentiellement un chant. Ainsi nous faisons chanter les cordes avec l'archet, en leur imprimant par surcroît un vibrato spécial. Au Japon, sauf le *koto*, l'instrument à cordes est joué avec un plectre. La corde, ainsi frappée, donne un son bref qui se marie bien avec le son du tambour et qui laisse au premier plan la voix du déclamateur ou du chanteur. Ce n'est pas tout : le *shamisen*, si répandu au Japon, possède une petite caisse de résonance dont les deux surfaces planes sont en peau de chat. Souvent le plectre frappe ensemble la corde et la membrane et l'instrument rend un double son caractéristique. On peut dire qu'il tient un peu de l'instrument à percussion.

Les sons prolongés sont fournis par la voix humaine et les flûtes.

Parlons maintenant des quatre instruments les plus connus : le *biwa*, le *shamisen*, le *koto* et le *shakuhachi*.

Le *biwa* fut apporté en 935 par une mission que l'empereur avait envoyée en Chine. Il était d'origine barbare et se jouait autrefois à cheval. La forme peu profonde, large et plate de sa caisse de résonance permettait sans doute aux cavaliers de le porter en bandoulière. C'est un de ces nombreux instruments à manche qui proviennent de l'Asie antérieure; il est de la même famille que nos anciens luths, restés populaires jusqu'à l'époque de Louis XIII. Il porte quatre cordes et de gros sillets sur le manche. Il se joue avec un très grand plectre et sa sonorité est riche. L'instrument primitif était lourd et massif; on l'a conservé pour exécuter l'ancienne musique chinoise et la danse *bugaku*. Les Japonais ont construit un modèle plus léger, dit *satsuma biwa* ou *beiké biwa* qui servit à accompagner les récits héroïques tirés du *Heiké Monogatari*. Le *biwa* fut détrôné au XVII^e siècle par le *shamisen*, plus maniable et plus léger.

Le *shamisen* est l'instrument le plus populaire : brillant et péremptoire, on l'entend partout, au théâtre, au restaurant, dans les fêtes et les réunions. Il est arrivé par les îles Liou-Kiou en 1560; son origine était chinoise,

mais le Japon se l'est approprié de telle manière qu'il en a fait l'instrument national par excellence. Il est gracieux à voir, tenu en travers du corps, avec son manche élané sur lequel trois cordes sont tendues par de grandes chevilles. Le corps de résonance est assez petit, constitué par un cadre en bois sur lequel sont tendues deux membranes. Il existe deux modèles : le plus grand est réservé au théâtre, l'autre sert à tous et notamment aux *geishas*.

La grande cithare, dite *koto*, est certainement, à notre goût, le plus beau des instruments japonais. Elle fut introduite dès l'an 673, sous l'empereur Temmu. Elle dérive du *ke'in* chinois, qui est fort ancien — Confucius, dit-on, en jouait lui-même — et qui fut toujours considéré comme l'instrument de choix des lettrés. Il comportait divers types que l'on retrouve au Japon. Un modèle archaïque spécialement japonais, le *yamato koto*, est encore en usage pour des genres très anciens comme la danse *kagura*. Actuellement les trois modèles les plus employés sont le *so-no-koto*, qui sert pour la musique d'origine chinoise, l'*ikuta-koto* et le *yamada-koto* : le premier, plus délicat, joué surtout dans l'ouest par les femmes, le second, plus robuste et plus sonore, joué par des musiciens professionnels. L'instrument se compose d'une longue planche de résonance légèrement bombée dans le sens de la longueur et de la largeur, sur laquelle sont tendues treize cordes en soie tressée enduite de cire; elles passent sur des chevalets mobiles qui servent à les accorder, suivant la gamme dans laquelle on veut jouer. L'exécutant touche les cordes avec de petits ongles d'ivoire fixés aux trois premiers doigts de la main droite, la main gauche pouvant faire pression sur la partie non vibrante de la corde, comme on l'a déjà dit, pour élever la hauteur de celle-ci. La sonorité est très belle; l'onglet déclenche la note avec une netteté et un mordant particuliers, mais avec moins de rudesse que le plectre. Le *koto* a été très perfectionné aux *xvii^e* et *xviii^e* siècles. Il a beaucoup contribué au développement de la musique moderne; les compositeurs actuels l'associent d'une manière très heureuse à la flûte *shakubachi*, au *shamisen* ou à la voix humaine.

Le *shakubachi* fut introduit de Chine au Japon en 1335. Voici le joli conte que l'on nous fait à ce propos : un ermite, qui l'avait inventé, en jouait au fond d'une

grotte. Les doux sons s'envolèrent, dans la nuit pure, jusqu'au palais où reposait l'empereur; ils se mêlèrent à ses songes, révélant aussi le nom et la retraite du musicien. Dès son réveil l'empereur envoya chercher ce dernier, et quelle ne fut pas sa joie en constatant que son rêve ne l'avait pas trompé!

Cette flûte droite, qui se tient dans la position d'une clarinette, est ouverte aux deux extrémités et faite d'un épais bambou à plusieurs nœuds. On trouve une flûte du même type en Égypte et en Turquie nommée *nay*, et chez les Indiens du Pérou sous le nom de *kena*. Les sons du *shakuhachi* ne sont pas faciles à émettre; bien joué l'instrument est d'un timbre moelleux très agréable. Le grave est d'une belle ampleur, les autres registres sont moins sûrs, mais ces inégalités ne lui enlèvent pas de son charme et donnent à ses soupirs comme un peu d'hésitation. Le *shakuhachi* a toujours été traité en instrument soliste; il a son répertoire particulier. Au théâtre et pour accompagner la danse, ce sont les flûtes traversières qui se font entendre.

LES GENRES MUSICAUX

Voici quelques indications sur plusieurs genres musicaux caractéristiques que nous offre le Japon. (La discothèque du musée Guimet en possède des spécimens qui peuvent être entendus certains jours de la semaine.)

Le *gagaku*, qui serait d'origine indienne, fut, en Chine, la musique de cour de l'ancienne dynastie T'ang (618-907). Elle a disparu de ce pays, mais s'est heureusement conservée au Japon. Elle se joue avec une douzaine d'instruments différents (flûtes traversières, *hichiriki*, orgue à bouche donnant des accords, *biwa*, *koto*, petit gong métallique, tambours de trois dimensions). Au Japon, ce n'est pas dans une salle qu'il convient de l'entendre mais en plein air, par exemple au cours d'une cérémonie shintoïste. Alors ses timbres font merveille, cette musique issue des âges révolus prend une grande douceur et s'harmonise avec ces bruissements légers dont est fait le calme de la nature... Les disques ne sauraient donner cette impression; il faudrait du moins les entendre sur un appareil pouvant jouer pianissimo.

Le *nô*, première forme du drame japonais née au

xiv^e siècle, constitue véritablement le chaînon intermédiaire entre la danse primitive et le théâtre. Les enregistrements réalisés nous font entendre une déclamation qui semble provenir des vieilles incantations des temples. Cette déclamation très particulière, appuyée de temps en temps par un chœur à l'unisson ou par une flûte et deux tambours, côtoie la musique sans presque y pénétrer. C'est la partie sonore d'un ensemble qui comprend d'autres éléments précieux : la lente chorégraphie, les gestes hiératiques des acteurs portant masques et somptueux costumes, le lyrisme d'une poésie qu'inspirent la ferveur bouddhique ou les légendes shintoïstes.

Les *ha-uta* ou *ko-uta* sont de courts poèmes qui datent souvent du xvii^e et du xviii^e siècle. Ils ont fréquemment un caractère populaire et les *geishas*, qui viennent chanter et danser dans les restaurants, puisent largement dans ce répertoire. Qu'ils soient pathétiques ou rythmés avec entrain, les *ha-uta* sont agréables à entendre et très évocateurs du milieu japonais. Les chansons de métiers s'en rapprochent et sont nombreuses dans un pays où subsiste encore un artisanat traditionnel en dehors de la grande industrie.

Les *naga-uta* (« longs poèmes ») sont d'une grande importance, car ils nous font connaître une musique japonaise bien développée, en possession de tous ses moyens. Nés souvent au xviii^e siècle, ils s'apparentent au théâtre *kabuki*, datant du xvii^e, époque où la paix imposée à la féodalité par les Shogun Tokugawa favorisa la création artistique dans tous les domaines. Les *naga-uta* laissent d'ordinaire à la voix humaine un rôle prépondérant, tout en l'associant à des instruments tels que le *shamisen*, le *koto*, les flûtes, le tambour. La musique, s'adaptant à la nature des poèmes, prend des formes variées; souvent elle fait entendre des mélodies bien dessinées dont notre oreille saisit sans peine le caractère et l'émotion qui s'en dégagent. Les enregistrements de *naga-uta* sont nombreux et souvent d'excellente qualité.

La conclusion de cette étude tiendra en quelques lignes.

La musique du Japon mérite d'être connue, comme ses arts plastiques familiers à nos yeux depuis longtemps. Les genres anciens, qu'elle a su préserver de l'oubli,

gardent une grande valeur intrinsèque et historique. Elle possède quelques beaux instruments dont les timbres sont nouveaux pour nous. Son riche matériel à percussion détermine comme une polyphonie rythmique qui vaut d'être étudiée de près. Enfin sa mélodie se classe à part dans la musique orientale par sa force dramatique, sa passion contenue et son charme triste, écho persistant d'un passé féodal qui fut trop souvent tragique et dont l'âme japonaise ne semble pas encore consolée...

Armand HAUCHECORNE.

Hymne national « Kimigayo ».



Mélodie pour voix d'homme, extraite d'un « naga-uta »
(musique non mesurée).

Transcription de M^r Ma Hiao-tsiun.

Accompagnement **CHANT**
Andante expressivo



« *Saïta sakura* » : les Cerisiers en fleurs.



BIBLIOGRAPHIE

PIGGOTT, F. T., *The Music and Musical Instruments of Japan*, Londres, 1893.

Ouvrage fondamental pour l'étude de la musique et des instruments japonais; il contient d'excellentes illustrations et des transcriptions étendues qui sont d'un grand intérêt.

PÉRI, Noël, *Essai sur les gammes japonaises*, Paris, 1934.

Ouvrage révisé par S. Elisséeff et Ph. Stern; le travail le plus approfondi publié sur ce sujet.

COURANT, Maurice, chapitre sur la musique japonaise dans l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac, p. 242-256.

Contient plusieurs exemples musicaux. L'auteur, qui était sinologue, a également fourni une étude très étendue sur la musique chinoise et coréenne, dans le même volume.

SUNAGA, M. K., *Japanese Music*, Tokyo, 1936.

Bien illustré, convient pour prendre une connaissance rapide du sujet.

SUKEHIRO, Shiba, *Score of Gagaku, Japanese Court Music*, 2 fascicules, Tokyo.

Transcriptions en notation occidentale de l'ancienne musique de cour, ces partitions sont d'un grand intérêt pour les musicographes; les explications de l'auteur sont rédigées en anglais et en français.

HARICH-SCHNEIDER, Eta, *Les rythmes du gagaku et du bugaku*, Leyde, 1954.

L'introduction est particulièrement intéressante.

LA MUSIQUE INDIENNE

LES premières recherches européennes sur la musique indienne datent de la fin du XVIII^e siècle. Vers 1780, le brillant Sir William Jones et son cercle commencèrent à s'occuper de la civilisation indienne sous tous ses aspects. La Société asiatique du Bengale, fondée en 1784 par Sir William Jones lui-même pour « l'étude de l'histoire et des origines des arts, des sciences et de la littérature de l'Asie » unifiait leurs recherches. Ni Sir William Jones, auteur d'un traité admirable, *On the musical Modes of the Hindus*, ni Francis Fowke avec son excellent article *On the Vina or indian Lyre* n'étaient des musiciens professionnels. La musique les intéressait comme une des facettes de la vaste culture asiatique, qu'ils estimaient profondément. Sir William Jones fut le premier à signaler l'existence d'une riche littérature sanscrite sur la théorie de la musique, et lui-même commença à l'étudier : notamment le *Râgavibodha* de Somanâtha, du XVII^e siècle, qu'il considérait comme une œuvre très ancienne, selon ses instructeurs brahmines pour qui, comme toujours, une différence d'un millier d'années n'importait pas beaucoup. Un siècle encore passa avant qu'une édition d'un de ces textes fût préparée en Europe. En 1888, Joanny Grosset publia sa *Contribution à l'étude de la musique hindoue*, dans laquelle il donna une excellente reconstitution du texte du premier chapitre consacré à la musique (le n^o 28) d'un traité sanscrit, le *Nâtyaçâstra* de Bharata, du commencement de notre ère, le plus ancien qui nous soit parvenu ; il y ajouta une traduction — parfois approximative — qui a beaucoup contribué à corriger quelques erreurs de Sir William Jones et de ses successeurs, comme Sourindro Mohun Tagore, erreurs qui se rapportaient spécialement à la gamme primaire de l'antiquité indienne.

Depuis les travaux de Joanny Grosset, les éditions de textes musicaux, de traductions et de traités sur la théorie

musicale de l'Inde se sont succédé, mais nous sommes encore bien loin de comprendre à fond cette théorie. Des dizaines de manuscrits inédits qui demeurent dans des bibliothèques privées et publiques, eux aussi, pourraient nous éclairer sur cette science qui date de deux et presque trois mille ans, la musique liturgique védique remontant au moins au huitième siècle avant notre ère.

L'inclusion de cette musique liturgique — au moins du point de vue mélodique — paraît justifiée, parce que, d'une part, l'analyse de la tradition vivante nous fait découvrir des principes analogues dans la musique profane et dans la musique liturgique, et que, d'autre part, les textes de la musique profane eux-mêmes attestent que leur système mélodique a été extrait du *Sāmaveda* par Brahmâ lui-même.

Cette continuité mélodique est en effet un des traits les plus remarquables de la musique indienne. En Occident les catastrophes qui ont accompagné la grande migration des peuples ont effectivement brisé cette continuité musicale. Après cela, les expériences effectuées dans le domaine de la polyphonie et de l'harmonie ont radicalement changé la modalité de la musique européenne. En revanche, la musique de l'Inde, qui a bien connu des changements de style, n'a pas — autant qu'on puisse l'apercevoir — subi de modifications dans ses principes. Sous l'abondance des détails et des termes contradictoires que nous présente cette longue série de textes, il est possible de démêler un développement constant et continu à partir de la tierce majeure de la récitation des hymnes du *Rigvéda*, jusqu'à l'étendue de trois octaves des modes spécialisés, groupés sous le nom collectif de *râga*.

Le système rythmique moderne ne révèle pas ces liens intimes avec le système védique et n'est même pas mentionné parmi les créations de Brahmâ, dieu-chanteur par excellence des conquérants aryens (*brahman* veut dire : formule sacrée psalmodiée). Dans le domaine de la mythologie, le rythme vient de Shiva, dieu indigène, avec son *damaru*, tambour ayant la forme d'une horloge de sable, sur lequel bat le rythme créateur de sa danse, *tândava*. La musique vivante confirme cette image mythologique des textes théoriques. Les rapports entre la musique de l'Inde et celle de l'Occident se situent exclusivement dans le domaine de la mélodie, création de

Brahmâ, dieu aryen. L'analyse du rythme de la musique non liturgique, création de Shiva, dieu non aryen, suggère des traits qui n'ont aucun rapport avec le rythme occidental.

Les analogies entre la structure mélodique et la musique modale de l'Occident ont frappé les observateurs dès Sir William Jones. Il n'est pas facile d'expliquer ces parallélismes, qui apparaissent non seulement dans les grandes lignes mais souvent dans les petits détails. Les origines communes de la musique, comme celles des langues et des mythologies de l'Inde et de l'Europe ne peuvent être niées. En outre, il n'est pas douteux que, durant les siècles de formation de la musique indienne et de la musique grecque, entre ces deux civilisations apparentées, un contact vivant existait, dont la musique aura bien profité.

Quoi qu'il en soit, il reste que l'étude de la musique indienne peut être utile aux musicologues de l'Occident, parce qu'elle a conservé des traits qui ont disparu en Europe; au contraire, en philologie, les problèmes que posent les textes sanscrits sont parfois résolus par l'étude de phénomènes parallèles en Europe.

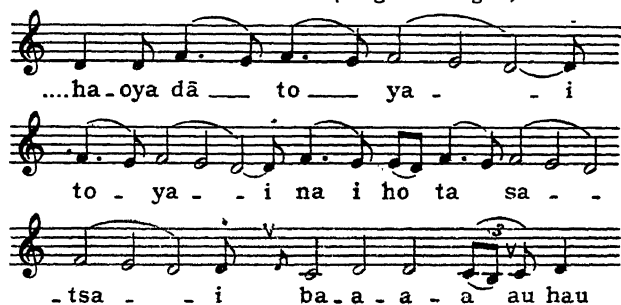
LA MUSIQUE VÉDIQUE

L'ensemble des textes liturgiques védiques, désigné par Bharata comme l'origine du *Nāṭyavēda* (*la Science du théâtre*), dont il s'occupe, comporte quatre recueils, à savoir le *Rigvēda*, le *Sāmavēda*, le *Yajurvēda* et l'*Atharvavēda*. Brahmâ, pour répondre au désir de tous les dieux d'un nouveau Vēda qui ne serait pas le privilège des trois castes supérieures, s'absorba dans une méditation profonde et créa le *Nāṭyavēda*, dont la récitation (*pāṭhya*) provenait du *Rigvēda*, la mélodie (*gīta*) du *Sāmavēda*, l'art mimétique (*abhinaya*) du *Yajurvēda* et les sentiments (*rasas*) de l'*Atharvavēda*. Tous les quatre appartiennent aussi à la musique proprement dite, parce que les Indiens considèrent la danse comme un élément intrinsèque de la musique. *Saṅgīta*, le mot sanscrit pour musique, est un trinôme, comprenant la musique vocale (*gīta*), la musique instrumentale (*vādya*), et la danse (*nṛitya*). C'est ainsi que l'*abhinaya* du *Yajurvēda* entre dans le domaine de la musique. Le fait que les *rasas* proviennent de l'*Atharva-*

succès des sacrifices dépendait en premier lieu de l'intonation juste des formules et des hymnes, de sorte que les prêtres faisaient de leur mieux pour éviter les désastres causés par une intonation fausse. Leurs efforts menaient, dès le ~ IV^e siècle, à la formulation d'un système phonétique et grammatical quasi parfait. Comme, même à présent, les jeunes prêtres se consacrent exclusivement à cette étude pendant les longues années de leur apprentissage, la continuité de la tradition jusqu'à nos jours n'est pas improbable et par conséquent certaines conclusions tirées de la tradition vivante peuvent être également valables pour l'Antiquité.

La pratique sâmavédique n'est pas uniforme. Elle est divisée en plusieurs branches (Kauthumas, Jaiminîyas, etc.), chacune avec sa tradition propre. La forme même des hymnes d'une même branche varie considérablement. Les uns ont un caractère plus archaïque que les autres. Les mélodies les plus développées sont basées sur une gamme descendante bien définie, tandis que dans une des formes plus archaïques il n'y a pas de gamme aux extrémités bien déterminées, mais plutôt un groupe de sons, analogue à celui du *Rigvéda*, c'est-à-dire un son central et un certain nombre de sons au-dessus et au-dessous de lui. Le son central est toujours le son final. Il est évident que le point de départ de la gamme moins archaïque n'est autre que ce son central, la *finalis* de cette forme. Voici les deux formes, selon les Kauthumas, l'école la plus répandue dans le Sud de l'Inde, fortresse de la tradition orthodoxe :

*Fragment d'un hymne sâmavédique archaïque,
selon l'école des Kauthumas (enregistré à Palghat).*





Ex. 2.

Fragment d'un hymne sâmavédique avec une gamme développée selon l'école des Kauthumas (enregistré à Trichinopoli).



Ex. 3.

Dans l'état le plus avancé de son développement, la théorie du chant sâmavédique tient compte de plus de sons que ceux inclus dans le pentacorde de l'exemple n° 3. On y trouve les noms de sept et même, dans les plus récents textes, de huit notes, toujours en ordre descendant.

LA THÉORIE SELON BHARATA

LA GAMME PRIMAIRE OU *sa-grâma*.

A première vue le système du *Nāṭyaśāstra* de Bharata ne semble pas très proche de la tradition sâmavédique. Il se base sur une gamme ascendante, comprenant trois tons majeurs, deux tons mineurs et deux demi-tons, exprimés en *çrutis*. Un demi-ton représente deux, un ton mineur trois et un ton majeur quatre çrutis, ce qui

explique le nombre de vingt-deux çrutis de l'octave indienne. Les intervalles de la gamme peuvent être consonnants (*samvâdi*), dissonants (*vivâdi*), ou assonants (*anuvâdi*). Le centre de la mélodie, le son principal est intitulé le sonnante (*vâdi*). L'intervalle d'octave n'est pas mentionné spécialement, mais existe du fait de la répétition du nom de la note inférieure. Les quintes et les quarts sont consonnantes, les demi-tons sont dissonants, le reste est assonant.

Les notes se nomment : *shadja* ou *sa* (quatre çrutis), *rishabha* ou *ri* (trois çrutis), *gândhâra* ou *ga* (deux çrutis), *madhyama* ou *ma* (quatre çrutis), *pancama* ou *pa* (quatre çrutis), *dhaivata* ou *dha* (trois çrutis), *nishâda* ou *ni* (deux çrutis). Par conséquent, la succession des çrutis dans le *sa-grâma*, la gamme primaire de Bharata, se présente ainsi :

4.3.2.4.4.3.2.

Sir William Jones, ayant constaté que la gamme primaire de son temps était très proche de notre gamme majeure, transcrit le *sa-grâma* par notre gamme d'*ut* majeur, identification apparemment acceptable, surtout en comparaison avec la gamme majeure de la musique non tempérée. Après lui, Sourindro Mohun Tagore, et même Combarieu, dans son *Histoire de la musique* (t. I, p. 50), ont accepté cette identité du *sa-grâma* et de notre gamme majeure. C'est le grand mérite de Joanny Grosset d'avoir démontré, à l'aide de tous les textes sanscrits à partir de Bharata, que c'était une erreur fondamentale. Dans l'interprétation de Sir William Jones le *sa-grâma* était construit ainsi :

s r g m p d n

Cependant les textes indiquent que le nom de la note s'attache à la dernière çruti et non à la première. Par conséquent les quatre çrutis de *sa* se trouvent entre *ni* et *sa* et non pas entre *sa* et *ri*, ainsi :

s r g m p d n

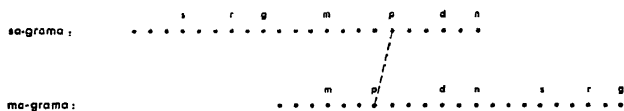
Cette nomenclature, illogique dans un système qui se

fonde sur une gamme ascendante, peut être expliquée comme un reste de la tradition sâmavédique à gamme descendante.

En jouant la gamme ascendante du sa-grâma sur une *vinâ*, on touche le *sa* sur la première corde vide. Le son suivant doit être le *ri* à une distance de trois çrutis, puis le *ga*, deux çrutis au-dessus, et ainsi de suite. Les quatre çrutis du *sa* apparaissent seulement après que le *ni*, à deux çrutis au-dessus de *dha*, ait été touché. Il en résulte une gamme avec une tierce mineure et une septième mineure, apparentée au mode de *ré* (ou au mode phrygien des Grecs) et non au mode d'*ut* majeur (mode ionien des Grecs) de Sir William Jones. Il est évident que cette gamme se retrouve à l'état embryonnaire dans la forme archaïque du *Sâmavéda* (ex. 2) et aussi que sa tierce mineure apparaît dans la gamme développée (ex. 3), qui a pris le son central de l'exemple 2 pour point de départ. Des textes sur la théorie sâmavédique qui, comme le *Nâradaçiksha*, comparent l'échelle du système liturgique à celle de la musique profane, identifient le premier son sâmavédique au *ma* profane, le deuxième au *ga*, le troisième au *ri* et le quatrième au *sa*, ce qui nous mène au son fondamental de l'exemple 3.

LA GAMME COMPLÉMENTAIRE OU *ma-grâma*.

Le sa-grâma doit être considéré comme une abstraction théorique d'une gamme vivante et on peut accepter la même chose pour le ma-grâma, gamme complémentaire du sa-grâma chez Bharata. Ce deuxième grâma commence au *ma* du sa-grâma, avec la succession suivante de çrutis : 4-3-4-2-4-3-2., ce qui donne encore une gamme avec une septième mineure (les quatre çrutis entre *ga* et *mâ*), mais cette fois-ci avec une tierce majeure (les quatre çrutis entre *pa* et *dha*), gamme apparentée au mode de *sol* (mode hypophrygien des Grecs). Comparée au sa-grâma elle montre une différence d'une seule çruti, ce qui demande que le *pa* soit baissé d'une çruti, créant un *dha* de quatre çrutis :



En accordant deux vînâs dans le sa-grâma, c'est-à-dire avec une quinte juste (non tempérée) entre les deux premières cordes à vide, on peut adapter l'une au ma-grâma en jouant le *ma* (la quarte) sur sa propre touchette sur la première corde et en abaissant la deuxième corde (corde *pa*) pour obtenir le ton mineur du commencement du ma-grâma. En faisant sonner les deux vînâ, on peut maintenant montrer ce qu'est une seule çruti, à savoir la *pramâna-çruti* (la çruti-étalon). Puis Bharata, guidé par l'oreille seule, fait dériver les autres çrutis de celle-ci. L'identité de cette pramâna-çruti et du comma de Didyme, admise par plusieurs observateurs occidentaux, peut exister en réalité, mais en la postulant on implique dans l'élaboration de la musique indienne un point de vue mathématique non existant. La seule définition possible et vraiment indienne, c'est qu'une çruti est un intervalle plus petit qu'un demi-ton.

On voit que la tierce initiale seule constitue la différence entre le sa- et le ma-grâma. Bharata lui-même l'indique en disant que, si l'on veut jouer le ma-grâma à partir du *sa*, on n'a qu'à hausser le *ga* du sa-grâma de deux çrutis pour en faire un son de quatre çrutis correspondant au *dha* du ma-grâma. (Par cette opération le *ma* du sa-grâma devient automatiquement une note de deux çrutis, correspondant au *ni* du ma-grâma.) Autrement dit, on change 4.3.2.4., ordre originel, en 4.3.4.2., ordre identique au commencement du ma-grâma.

Ce n'est qu'en commençant le ma-grâma sur le *ma* du sa-grâma qu'on crée une série nouvelle, à cause du changement du *pa*. Un *pa* de trois çrutis signifie la destruction de la consonnance essentielle (la quinte) de la gamme primaire.

LA GAMME « CÉLESTE » OU *ga-grâma*.

Au cours des siècles qui ont suivi Bharata, des théoriciens ont inventé un troisième grâma en introduisant la seule variation qui restait dans la répartition des çrutis de la tierce, à savoir deux tons mineurs. (Sa-grâma : 4.3.2.4.; ma-grâma : 4.3.4.2.; ga-grâma : 4.3.3.3.). La série du grâma complet, qui fut, dès sa naissance, relégué au ciel, se présente donc ainsi : 4.3.3.3.4.3.2. On lui a donné le nom de ga-grâma et, de même que le sa- et le ma-grâma, il débute sur le son qui lui donne son nom. Il est probable qu'on a choisi le *ga* de préférence à l'une

ou l'autre note de la gamme à cause de la généalogie mythologique des notes. Du fait que, seuls parmi les notes, le *sa*, le *ma* et le *ga* étaient issus des dieux, il était convenable que chacun d'eux eût un grâma à soi. Mais comme il n'existe qu'au ciel, le ga-grâma n'a pas de valeur pratique.

LES GAMMES SECONDAIRES OU *mûrcchanâs*.

Chacun des deux grâmas donne naissance à sept gammes secondaires, qui s'appellent *mûrcchanâs*, échelles de sept sons ascendants et descendants. La première *mûrcchanâ* du sa-grâma commence sur le *sa*, la deuxième sur le *ni*, et ainsi de suite en ordre descendant. De même les sept *mûrcchanâs* du ma-grâma commencent sur le *ma*, le *ga* et les sons suivants. Il y a donc quatorze *mûrcchanâs* en tout, mais, selon Bharata, chacune d'entre elles peut se présenter sous quatre formes différentes, à savoir heptatonique, hexatonique, pentatonique ou « avec *sâdhârana* », ce qui veut dire une septième majeure au-dessus du son le plus grave, autrement dit un *ni* (ou *ga*) de quatre au lieu de deux çrutis, ou bien un *sa* (ou *ma*) de deux au lieu de quatre çrutis. Ces grâmas, aussi bien que les *mûrcchanâs*, sont des gammes simples, dans lesquelles tous les sons ont la même importance. Elles constituent la matière brute de la musique modale. Chacune de ces *mûrcchanâs* porte en elle la possibilité d'être changée en « mode » (*jâti*), par la fixation de certaines marques distinctives, en premier lieu du son initial (*grâha*), du son central (*amça* ou *vâdi*), et du son final (*nyâsa*). En outre, Bharata en énumère encore sept, à savoir le final intermédiaire (*apanyâsa*), la limite supérieure et la limite inférieure (*târa* et *mandra*), la fréquence ou le petit nombre de certains sons (*bahutva* et *alpatva*) et finalement l'hexatonalité et la pentatonalité (*shâdavitâ* et *auduvitâ*) qui, en fin de compte, ne sont qu'une sorte d'*alpatva* intensifié. L'application de ces dix marques distinctives transforme une *mûrcchanâ* en *jâti* (mode).

LES MODES OU *jâtis*.

Bharata énumère dix-huit *jâtis*, sept pures ou primaires (*çuddhâ*) et onze altérées ou composites (*vikritâ*). Les sept *jâtis* primaires commencent par les sept sons de l'échelle primaire en ordre ascendant, et empruntent

leur nom au son initial : *shâdjî* sur *sa*, *ârshabhî* sur *ri*, etc. S'il est vrai que la gamme de la *jâti shâdjî* correspond à celle du mode phrygien, les autres seront comparables aux modes dorien, hypolydien, etc., et nos quatre bémols et notre *fa* dièse apparaîtront un par un dans les sept jâtis primaires jouées ou chantées à partir de la même tonique, selon l'habitude indienne. Ces bémols et ce dièse sont donc des marques intrinsèques des jâtis en question et non pas des altérations. Toutefois la grande différence entre la musique indienne et la nôtre est que la musique indienne ne connaît pas de hauteur absolue. Le *sa* est fixé à une hauteur qui convient au chanteur. D'une jâti à l'autre on ne change que la relation interne des sons dans l'octave, selon l'exigence de la jâti choisie. La tonique, une fois choisie et fixée sur les cordes du *tamboura* et sur la peau des tambours, reste la même pour la durée du concert. A part ces bémols et ce dièse intrinsèques, Bharata reconnaît deux changements de passage, un *si* naturel et un *mi* naturel, qui sont réservés exclusivement à l'ordre ascendant et doivent être employés rarement.

Les onze *jâtis vikritâs* (modes composites) montrent les différentes combinaisons des jâtis primaires. Quelques-unes d'entre elles, comme la *jâti gândhâra-pancamî*, portent les noms des jâtis qui les composent, (comme les *râgas* de l'époque suivante), et l'une d'elles, la *jâti Andhrî*, porte le nom d'un pays (« à la manière du pays d'Andhra »); ainsi, dans les siècles suivants, des *râgas* porteront des noms comme *Karnâtakî* (du pays de Kanara), *Multânî* (de Multan), *Sindhavî* (de Sindh), etc. Les jâtis, aussi bien çuddhâs que vikritâs, appartiennent à l'un ou l'autre des deux grâmas : parmi les sept jâtis primaires, *shâdjî*, *ârshabhî*, *naishadî* (ou *nishâdavatî*) et *dhaivatî* sont dérivées du *sa*-grâma, et *gândhârî*, *madhyamâ* et *pancamî* sont dérivées du *ma*-grâma (voir tableau, p. 335).

Il est évident qu'on peut baser plusieurs jâtis sur une seule gamme (*mûrcchanâ*), soit en variant l'application des dix marques distinctives, par exemple par un changement de l'*amça* (son central), soit en introduisant l'hexa- ou la pentatonalité dans une forme d'origine heptatonique, soit en supprimant un ou deux degrés en montant ou en descendant et en réintroduisant la forme heptatonique dans le sens inverse. Bref, il y a des possibilités illimitées

de variation. Bharata lui-même en indique quelques-unes en constatant que telle ou telle jâti peut avoir deux, trois ou plus d'amças différents. Grâce à ces seuls changements d'amça, les dix-huit jâtis n'ont pas moins de soixante-quatre variantes, qui peuvent être considérées comme des modes nouveaux et individuels.

En ce qui concerne le rapport entre les notes et les rasas (sentiments), Bharata ne s'écarte pas des huit catégories de sentiments reconnues dans l'art dramatique et dans la rhétorique : amour, joie, héroïsme, etc.

LA MUSIQUE CLASSIQUE LE SYSTÈME DES RÂGAS

Vers le ^xe siècle, un auteur nommé Matanga introduisit le mot *râga* pour désigner un mode individuel avec l'ensemble de ses traits caractéristiques, mélodiques aussi bien qu'émotionnels. De la même manière que les jâtis se groupaient dans les grâmas, les râgas se groupaient dans les jâtis. C'est pourquoi on commençait à remplacer le mot jâti par grâma-râga. Le principe ne changeait pas, ce n'était qu'un raffinement nouveau. *Râga* (couleur, passion) concerne donc aussi bien l'atmosphère émotionnelle que la combinaison des sons et des intervalles du mode choisi, avec tous les ornements et tous les agréments destinés à éveiller cette émotion spécifique. Si un musicien est convaincu qu'une combinaison nouvelle produit un effet émotionnel nouveau il est fondé, en principe, à la considérer comme un nouveau râga et à lui donner un nom particulier. Le passage du système, relativement simple, de Bharata, aux accablantes complications du système des râgas, s'étend sur plusieurs siècles. Le système de Matanga ne s'épanouit qu'après la domination musulmane, au moment où, au ^{xvi}e siècle, s'achève l'établissement des cours mogholes.

Dans le Nord, ce sont plutôt les raffinements de nature émotionnelle que l'on va rechercher, alors que, dans le Sud, l'intérêt sera plus marqué pour les raffinements de nature spécifiquement musicale. Les divergences entre les deux styles, si distincts de nos jours, apparurent avec l'influence de la culture islamique qui transformait le système indigène d'une manière subtile. L'évocation minutieuse de la relation entre la mélodie et l'heure du

jour, de la nuit, la saison, l'évocation des rāgas et de leurs belles rāginīs (rāgas féminins) dans les palais, dans les bois, les prés verts (décrits avec précision dans la poésie lyrique, montrés dans des miniatures d'une grande tendresse), et la floraison des anecdotes sur le pouvoir magique des rāgas, tout cela est du Nord. C'est une orgie d'émotion stylisée; elle a produit une musique passionnée, passionnante, un art très particulier. Ce raffinement dans la recherche de l'émotion se manifeste naturellement en d'innombrables nuances musicales, mais il a empêché que ne se crée un système musical concerté et logique. Souvent le rapport musical entre un rāga et sa rāginī ne peut pas faire l'objet de critères logiques, parce qu'il n'existe que dans la subtilité des affinités sensibles. Pour en donner un exemple : la gamme du rāga Bhairava est celle que, de nos jours, on appelle chromatique orientale (*do, ré-bémol, fa, sol, la-bémol, si, do*) et la gamme de la rāginī Bhairavī, sa compagne, est celle du mode de *mi* (*do, ré-bémol, mi-bémol, fa, sol, la-bémol, si-bémol, do*). Le seul groupement strictement musical qu'on trouve dans le Nord, à savoir le *that*, correspond, en effet, à la continuation de la conception des jātis-grāma-rāgas, c'est-à-dire une gamme mère, qui donne naissance à plusieurs rāgas. Parmi les dix *thats* généralement énumérés, se retrouvent six des sept *śuddha-jātis* du *Nāṭyaśāstra*, mais sous des noms différents (voir tableau, p. 335). Le mot *that* est d'origine musulmane et désigne l'arrangement des touchettes réglables du *sitar* (instrument à cordes) pour la gamme mère d'un groupe de rāgas.

Il ne faut pas croire cependant que le Sud nie le pouvoir métaphysique de la musique par opposition à celui d'un système musical concerté et logique. Rien de moins vrai. Mais il ne s'est pas égaré en tant de détails fantastiques. En effet, la musique classique de l'Inde entière n'est profane qu'en certains aspects. Sangīta, selon Çaṅgadeva, auteur du XIII^e siècle, est le moyen unique pour acquérir les richesses du monde (*artha*), pour trouver l'amour (*kāma*), pour s'acquitter de ses devoirs religieux (*dharma*), finalement pour se délivrer du cycle des naissances et des morts et s'unir au Principe créateur de l'Univers (*moksha*). Le rapport entre le *dharma* et la musique se trouve dans la musique litur-

gique, mais la musique qui donne le moksha est encore quelque chose de différent. Elle s'appelle *mârğa*, la route. Cette musique *mârğa* descend directement de la musique des Védas, qui mettait le sacrificateur en contact immédiat avec la Divinité (ou les dieux). Cette conception vient de la croyance au pouvoir créateur du Son (*nâda*). La théorie du *nâda* comme principe créateur de l'Univers, (*nâdabrahman* ou *anâhatanâda*) fut développée d'une façon très détaillée par Çârngadeva, en relation avec la musique *mârğa*.

L'antithèse de la musique *mârğa* est la musique *deçî*. Ce terme désignait d'abord toute musique non liturgique, mais il finit par acquérir un sens très péjoratif. Cette musique *deçî* sert uniquement à amuser les gens du commun, c'est la musique populaire (« du pays » - *deçî*) méprisée par les musiciens de cour, gardiens de la musique *mârğa*, dont l'unique soin était d'ajouter de nouveaux raffinements à un art déjà raffiné. Ils ne se rendaient plus compte de tout ce qu'ils devaient à cette musique « abjecte ».

LES MÉLAKARTAS.

Bien que le Sud soit, autant que le Nord, sensible à cette antithèse, il n'a pas à l'égard de la musique *deçî* le même dédain que celui-ci. La musique du Sud a conservé un contact plus intime avec le peuple et l'ensemble de la culture, peut-être à cause des grandes fêtes des temples, avec l'art classique si vivant et accessible à tous. Les plus grands chanteurs du Sud étaient des saints shivaïtes et vishnouïtes et leurs compositions n'étaient pas réservées à une élite de connaisseurs comme dans le Nord. Dans sa technique et dans sa théorie la musique du Sud paraît être plus proche de la musique des auteurs pré-islamiques, mais on y trouve des modifications très importantes, même dans les cas où elle se sert des termes anciens. Le Sud a fini par développer un système cohérent, appelé parfois système karnatique. L'auteur de ce système fut un certain Venkatamakhi, au commencement du XVII^e siècle. En se basant sur l'idée des *jâti-grâmarâgas*, il introduisit ses *mélakartas* (voir tableau p. 335), gammes mères de plusieurs *râgas*. Chaque *mélakarta* porte le nom de son *râga* principal (comme d'ailleurs les *thats* du Nord). Sa grande

innovation consistait en ce que ses mélakartas sont arrangés méthodiquement selon la progression de leurs bémols et de leur dièse. Venkatamakhi remplace les dix-huit jâtis du *Nāṭyaśāstra* par soixante-douze mélakartas, divisés en deux groupes parallèles de trente-six. Il n'admet plus les deux grâmas anciens et nie même l'existence du ma-grâma, mais il introduit une marque distinctive comparable à la tierce mineure et à la tierce majeure de Bharata. Une moitié des mélakartas de Venkatamakhin a un *fa* naturel, (4^e degré naturel), l'autre a un *fa* dièse, (4^e degré élevé). A part cela le mélakarta n° 37 est l'image exacte du mélakarta n° 1, et ainsi de suite. Chaque moitié est subdivisée en six groupes de six mélakartas qui s'appellent *cakras*. Dans chacun de ces cakras enfin s'effectuent les altérations admissibles. Comme le *do* et le *sol* n'admettent pas d'altérations et que le *fa* et le *fa* dièse sont la marque distinctive des deux groupes de 36, toutes les altérations sont limitées au *ré* et au *mi* du tétracorde inférieur, et au *la* et au *si* du tétracorde supérieur. Le système est de nature ascendante, parce que la position initiale des notes (donc celle du mélakarta n° 1 et du mélakarta n° 37) est la plus basse possible et que chaque mélakarta suivant a quelques-unes de ses notes dans une position un peu plus élevée.

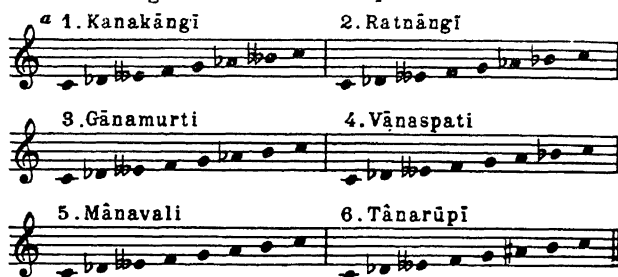
Les degrés reconnus dans le système de Venkatamakhi se présentent ainsi :

1. sa	do
2. ṣuddha ri	ré bémol
3. catuṣṛuti ri	ré
4. ṣuddha ga	mi double bémol
{ 5. sâdhârana ga	{ mi bémol
ou	ou
{ 6. shatṣruti ri	{ ré dièse
7. antara ga	mi
8. ṣuddha ma	fa
9. prati ma	fa dièse
10. pancama	sol
11. ṣuddha dha	la bémol
12. catuṣṛuti dha	la
13. ṣuddha ni	si double bémol
{ 14. kaṣikî ni	{ si bémol
ou	ou
{ 15. shatṣruti dha	{ la dièse
16. kâkalî ni	si

Les deux tétracordes sont exactement parallèles.

Dans chaque cakra le tétracorde inférieur reste le même pour ses six mélakartas, les altérations se trouvent toutes dans le tétracorde supérieur de la série de six. La gamme mère des six mélakartas du premier cakra se présente ainsi (sauf pour le *fa* dièse, celle du cakra n° 7 [n°s 37-42] est identique) :

Schéma des gammes des mélakartas du premier cakra, n°s 1-6.



Ex. 4.

La progression des altérations du tétracorde inférieur s'effectue exactement dans le même ordre, mais il s'étend sur l'ensemble des 36 mélakartas de chaque groupe, à savoir par une seule altération par cakra :

Schéma des changements dans le tétracorde inférieur des six cakras.



Ex. 5.

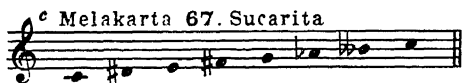
Le rāga principal basé sur la gamme d'un mélakarta s'appelle le *mēlarāga*, les rāgas secondaires sont ses *janya-rāgas*, c'est-à-dire ses parents de tribu.

Il est évident que la majorité de ces échelles est inventée en fonction des exigences du système. La gamme

Mode	Médiéval	Grec	Jâti	Çruti	That	Mélakarta
Ré	Dorien	Phrygien	shâdji	4.3.2.4.4.3.2.	(sa-gr)	Kârî
Mi	Phrygien	Dorien	ârshabhi	3.2.4.4.3.2.4.	(sa-gr)	Bhairavî
Fa	Lydien	Hypolydien	gândhârî	2.4.3.4.2.4.3.	(ma-gr)	Imânkalyân
Sol	Mixolydien	Hypophrygien	madhyamâ	4.3.4.2.4.3.2.	(ma-gr)	Jhinjoti
La	Æolien	Hypodorien	pancamî	3.4.2.4.3.2.4.	ma-gr)	Sindhubhairavi
Si	Locrien	Myxolydien	dhaivatî	3.2.4.3.2.4.4.	(sa-gr)	Narabhairavi
Do	Ionien	Lydien	nîshâdavati	2.4.3.2.4.4.3.	(sa-gr)	Bilâval
						Çankarâbharana

primaire de Bharata, le sa-grâma, trouve sa place comme le n° 4 du quatrième cakra, le mélakarta n° 22, qui porte le nom de *Kharaharapriyâ*. Ce nom même n'est qu'un mot de code. Quand on en connaît la clef, les deux premières syllabes suffisent pour déterminer son numéro d'ordre.

Dans les siècles après Venkatamakhi plusieurs compositeurs se sont servi de ces râgas artificiels. Dans plusieurs de ses *keirtanams* célèbres, l'illustre poète-chanteur mystique Tyâgarâja (mort en 1847) s'est servi de ces modes inventés et le compositeur Kotishvara Iyar (mort en 1938) a réussi à composer des hymnes dans tous les soixante-douze. On ne sait pas ce qu'il faut admirer le plus, de la ténacité du compositeur ou de la dextérité de l'exécutant d'une de ces chansons, composée, par exemple dans la gamme du mélakarta n° 67, nommé *sucarita* :



Ex. 6.

Il est possible qu'au cours du développement du système de Venkatamakhi, des traits particuliers de la musique dravidienne aient agi sur le système classique de Bharata, d'origine aryenne. Cependant, la correspondance entre les traditions du temps de Bharata et celles de nos jours indique une continuité remarquable dans le Nord comme dans le Sud (voir tableau, p. 335).

LES INSTRUMENTS

Quoique la musique indienne soit de nature plutôt vocale qu'instrumentale et que le développement d'une musique instrumentale indépendante ne commence qu'à partir de la période islamique (dans l'Antiquité les instruments semblent avoir joué un rôle de pur accompagnement), Bharata donne une classification des instruments identique à celle qui fut introduite en Europe au commencement du xx^e siècle. Les quatre classes de Bharata, *tata*, *ghana*, *avanaddha* et *sushira*, correspondent respectivement à nos cordophones, idiophones, membranophones et aérophones.

Parmi les aérophones, les flûtes de bambou droites et traversières dominent dans l'Antiquité. Le *shannai* (dans le Nord) et le *nâgasvaram* (dans le Sud), de la famille des hautbois, viennent du monde islamique. La clarinette est venue de l'Europe moderne. Impossible de ne pas mentionner ici l'abominable harmonium portatif venu avec les missionnaires et qui a pénétré jusque dans les villages les plus solitaires et les plus reculés, avec des effets désastreux.

La conque marine (*çankha*), les trompettes et les cornes (*sarpa* et *çringa*) sont des instruments de cérémonie et de bon augure.

Les idiophones, comme les cymbales (*karatâla*), servent généralement à marquer le rythme (mais parfois eux aussi ont une importance magique). La plupart des idiophones sont d'origine indienne.

Parmi les cordophones, quelques-uns, peut-être, sont d'origine indienne, mais la plupart sont importés du dehors, même la *vinâ*, instrument consacré à la déesse Sârasvatî, dite d'origine égyptienne. Elle se présente sous deux formes principales, la *rudravînâ* dans le Nord et la *sârasvatîvinâ* dans le Sud. Toutes deux sont des instruments pincés, à touchettes fixes et sans cordes sympathiques. D'autres instruments à touches sont le *sitar* (à touchettes réglables) et le *sarod* (sans touchettes), tous deux avec des cordes sympathiques. La *sârangi*, le *dîlruba* et l'*esraj* sont joués à l'archet. Tous les trois ont des cordes sympathiques. Ils proviennent, comme le sitar et le sarod, du monde islamique. Le violon a été introduit de nos jours; il est très répandu, spécialement dans le Sud où il est considéré comme un instrument indigène. Un instrument à cordes, mi-instrument de musique, mi-indicateur du rythme, est le *tamboura*, dont les quatre cordes (tonique, quinte ou quarte, octave, double-octave) touchées rythmiquement, donnent le fond modal sur lequel le musicien étale les broderies de sa mélodie.

Il n'est pas douteux que de tous les instruments indiens la classe des membranophones est de beaucoup la plus importante, en dépit de la beauté et de la perfection des shannais, des vinâs ou des sitars. Une musique modale et monophone, qui n'a jamais connu les possibilités d'expression de la polyphonie ou de l'harmonie, dépend pour ses contrastes de raffinements mélodiques

et rythmiques, et le rythme c'est le domaine du tambour. L'Inde en a produit en quantité, de la cruche vide jusqu'aux tambours à double face, accordés avec précision sur la tonique (et parfois aussi la quinte), pour qu'ils puissent fournir non seulement le rythme mais aussi la base modale. Leur technique a été perfectionnée au plus haut degré : chaque main donne ses coups propres dans des rythmes contrastants, de sorte qu'au lieu d'une polyphonie mélodique une espèce de polyphonie rythmique et consciente s'est développée dans la musique indienne. Le tambour est en tout point l'égal — et parfois le rival — de la voix ou de l'instrument qu'il accompagne. On le frappe le plus souvent avec les doigts, parfois avec des baguettes, parfois avec les deux (main droite et baguette à la main gauche). Dans la musique classique du Nord, de style sévère, spécialement dans le *dhruwad*, on se sert du *pakhâwaj*, tambour cylindrique en terre glaise à deux faces. Dans les styles *kebaya*, *thumri* ou *tappa*, moins sévères, on se sert du *tabla*, d'origine arabe, qui consiste en une paire de tambours dont l'un, en métal, placé entre les genoux du joueur, est frappé par la main gauche, l'autre, en bois, par terre devant le joueur, par la main droite. Le *tabla* donne un son plus léger que le *pakhâwaj*, mais admet tous les raffinements de technique possibles. Les timbales (*naqara*) d'origine arabe, se trouvent seulement dans la suite des râjas. Dans le Sud, le *mridanga* a la même importance que le *pakhâwaj* et le *tabla* dans le Nord.

LE SYSTÈME RYTHMIQUE

Dans le système rythmique on retrouve l'antithèse *mârga-deçî* du système mélodique. Pourtant il est évident qu'en ce cas-ci l'élément *deçî* a été victorieux. Le mot sanscrit désignant le temps musical est *tâla*, dérivé de *tâla* : « paume de la main », puis « coup des mains », ensuite « accent fort, marqué par un coup des mains », enfin « temps musical » en général. C'est, par conséquent, un terme provenant d'un système qualitatif (faible-fort), non quantitatif (long-bref). Dans la liturgie des Védas, d'où est issue la musique *mârga*, ce principe qualitatif est absent. Il fut introduit dans la musique profane sous l'influence de la poésie et de la musique populaires. Comme on peut constater que tous les *tâlas* prétendus

mârga se rattachent aux règles de la poésie classique quantitative, et qu'ils ont un caractère additif comme les vers, ils ne sont pas, en effet, des tâlas proprement dits.

Les tâlas deçis, c'est-à-dire tous les tâlas des systèmes modernes, sont qualitatifs et divisibles. On les compte par périodes d'un certain nombre d'unités rythmiques, divisées primairement par des points accentués, et subdivisées ensuite en n'importe quel nombre de fois, pourvu que l'agrégat de toutes ces fractions dans une période donne exactement le nombre original des unités rythmiques. Là réside le secret de la polyphonie rythmique indienne. Le chanteur, le tambour et le batteur de cymbales, tous connaissent la longueur des périodes dans le tâla choisi. En général les cymbales marquent les accents principaux et conservent la division primaire. Dans la période de quatorze unités rythmiques du tâla de l'Inde du Nord, nommé *adacautal*, les cymbales indiqueraient la division rythmique ainsi :

Dans le tâla <i>chotodashkushi</i>
du Bengale :
Dans le tâla <i>dhruva, caturas-</i>
<i>rajati</i> du Sud :

Sur ce canevas, le chanteur (ou l'instrumentiste) et le tambour exécutent leurs broderies rythmiques, de sorte que parfois quatre lignes rythmiques s'entrecroisent, celle des cymbales, celle de la voix et celles des deux mains divergentes du tambour. Une phrase rythmique consiste généralement en quatre périodes et les broderies rythmiques peuvent s'étendre sur la phrase entière, pourvu qu'elles se rejoignent sur le premier coup de la phrase suivante. Ce premier coup porte le nom significatif de *sam*, ce qui veut dire « ensemble ». Par conséquent, une composition doit finir sur le *sam*.

Le phénomène nommé *tâla* a été analysé par les théoriciens indiens et la définition qu'en donne un certain Katyâyana, cité dans le *Sangîtadarpana* (*Miroir de la musique*) du XVII^e siècle, semble être parfaite. Il dit : « Tâla est né quand *kâla*, *kriyâ* et *mâna* se joignent. *Kâla*, c'est le courant uniforme des instants, *kriyâ* désigne l'accentuation de certains de ces instants et *mâna*, enfin, veut

dire l'intervalle entre deux points accentués » (ce qui crée la différence entre un tâla et l'autre, kâla et kriyâ étant communs à tous).

Bharata définit la valeur binaire (*caturasra*), la valeur ternaire (*tryasra*) et la valeur composite (*sankîrna*), c'est-à-dire les valeurs de cinq, sept, etc. Dans la musique classique on compte par *anudrutas*, *drutas*, *laghus*, *gurus* et *plutas*, désignant une série progressive de $1/4$, $1/2$, 1, 2 et 3. La valeur de 3 du terme *pluta* pourrait être exprimée aussi par *guru-virâma*, parce que le virâma a la même fonction qu'un point derrière une note dans la musique occidentale.

Dans le système karnatique moderne, l'anudruta a remplacé le laghu comme unité rythmique et le guru et le pluta ont disparu. Parmi les innombrables schémas de tâlas classiques on a choisi, d'une manière assez arbitraire, une série de sept comme base de sa structure rythmique. Ce sont :

le dhrûvatâla :	laghu, druta, laghu, laghu
le mâthyatâla :	laghu, druta, laghu
le rūpakatâla :	laghu, druta
le jhampatâla :	laghu, anudruta, druta
le tripulatâla :	laghu, druta, druta
l'âtatâla :	laghu, laghu, druta, druta
l'ékatâla :	laghu.

Chacun de ces sept tâlas primaires donne naissance à cinq tâlas secondaires par l'attribution de cinq valeurs différentes aux laghus de leur schéma. Ainsi le tâla *eka* peut représenter $3/4$, $4/4$, $5/4$, $7/4$ et $9/4$ selon la valeur tryasra, caturasra, khanda, miçra ou sankîrna donnée au laghu (comparez le numéro trois de la série de quatorze unités rythmiques [page 339], classifiée comme dhrûvatâla, caturasra jâti).

LA COMPOSITION

Par sa nature, la musique indienne se borne à deux formes principales, thème et variations, et rondo. La construction sur un thème fait apparaître des variations de plus en plus compliquées, mélodiquement et rythmiquement. La forme du rondo, dont le dhrupad mentionné ci-dessus est l'exemple classique, s'approche de la poésie. Le thème s'appelle *sthây* dans le Nord et *pallavi* dans le Sud. Le premier développement contrastant s'appelle

antara-anupallavi ; il est suivi d'une répétition du *sthây*. Puis on peut avoir encore un ou deux développements, appelés *abbhog* et *sancârî* (*caranam* dans le Sud), toujours avec un retour au *sthây*.

Dans cette musique purement modale (comme dans les *maqâms* du monde islamique), l'*âlâp* est de la plus grande importance. On appelle ainsi l'introduction, généralement sur un rythme libre et sans accompagnement du tambour, au cours de laquelle le chanteur expose le *râga* choisi. Il en crée trait par trait la physionomie, jusqu'au moment où le *râga* enveloppe de son atmosphère le public et l'artiste lui-même. La durée d'un *âlâp* peut varier de quelques minutes à des heures, il donne l'occasion d'apprécier la valeur artistique de l'exécutant.

Il est impossible de dire comment la musique indienne se développera. La société féodale dans laquelle elle est née et pour laquelle elle était faite n'existe plus. La vie moderne et industrialisée a complètement bouleversé la structure ancienne. De plus, la musique européo-américaine, harmonisée et non modale, a envahi le pays, et la musique des films, de la radio et surtout de jazz séduit un grand nombre de jeunes musiciens. Il en est résulté la production d'une musique hybride d'une vulgarité incroyable. Cependant, en dépit de tous ces dangers, la musique classique semble avoir réussi à survivre à l'écroulement de son ancien milieu. Comme dans l'Europe de Mozart et de Haydn nous sommes témoins de la naissance d'une musique de concerts publics, remplaçant la musique intime d'antan, différente, mais tout de même indienne. Voilà qui donne l'espoir que ce grand art ancien trouvera le moyen de se renouveler sans perdre sa valeur intrinsèque.

A. A. BAKE.

BIBLIOGRAPHIE

GÉNÉRALITÉS

DANIÉLOU, Alain, *Northern Indian Music*, vol. I et II, Halcyon Press, Londres, 1949-1954.

FELBER, Dr. Edwin et GEIGER, Prof. Bernhard, *Die indische*

Musik der vedischen und der klassischen Zeit, Sitzungsberichte der Kais. Akad. der Wissensch., in Wien, tome CLXX, traité 7, Vienne, 1912.

GROSSET, Joanny, *Inde, Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours*, dans l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac, Paris, 1912.

Contribution à l'étude de la musique hindoue, Paris, 1888.

JONES, Sir William, *On the Musical Modes of the Hindus*, dans : Tagore (Sourendro Mohun), *Hindu Music from Various Authors*, première partie, Calcutta, 1875.

LACHMANN, Robert, *Musik des Orients*, Jedermanns Bücherei, Ferdinand Hirt, Breslau, 1929.

MUKERJI, D. P., *Indian Music, an Introduction*, Kutub Publishers, Poona.

POPLEY, Herbert A., *The Music of India*, Oxford University Press, Londres, 1921.

ROSENTHAL, Ethel, *Indian Music and its Instruments*, William Reeves, Londres, 1928.

SACHS, Curt, *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, Norton and Co Inc., New York, 1943.

Our Musical Heritage, Prentice Hall Inc., New York, 1955.

STERN, Philippe, *La musique indoue, les Ragas*, « Revue musicale », n° 7, tome III, Paris, 1923.

STRANGEWAYS, A. H. Fox, *The Music of Hindustan*, Oxford University Press, Londres, 1914.

LES INSTRUMENTS

DAY, C. R., *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*, Novello, Londres et New York, 1891.

MARCEL-DUBOIS, Claudie, *Les instruments de musique de l'Inde ancienne*, Paris, 1941.

LA NOTATION

BAKE, Arnold A., et STERN, Philippe, *Chansons de Rabin-dranath Tagore*, Bibliothèque musicale du Musée Guimet, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1935.

RATAN DEVI, *Thirty Songs from the Panjab and Kashmir*, Luzac and Co, et Novello and Co., Londres, 1913.

LA DANSE

BOWERS, Faubion, *The Dance in India*, Columbia University Press, New York, 1953.

DE ZOETE, Beryl, *The other Mind, a Study of Dance and Life in South India*, Victor Gollancz, Londres, 1953.

LA MUSIQUE VIETNAMIENNE

PAR son histoire et sa position géographique, le Vietnam se trouve en contact avec les civilisations chinoise et indienne. La musique vietnamienne porte aussi la marque de ces deux influences.

En dehors des origines obscures, l'histoire de la musique vietnamienne peut être divisée en trois périodes :

1^o Du x^e au début du xv^e siècle : l'élément chinois et l'élément indien — ce dernier étant prédominant — exercent une influence conjuguée sur la musique vietnamienne.

2^o Du xv^e siècle à la fin du xviii^e siècle : les musiciens vietnamiens se mettent à l'école chinoise; d'où, nette prépondérance de l'élément chinois.

3^o Du xix^e siècle à la veille de la Deuxième Guerre mondiale : la musique vietnamienne affirme son originalité et, au début de ce siècle, l'influence occidentale commence à se faire sentir discrètement.

Les instruments utilisés sont variés. De nombreuses particularités du point de vue mélodique ou rythmique se rencontrent dans différents genres de musique populaire et de musique savante.

LES INSTRUMENTS

En dehors des instruments archaïques d'origine chinoise, les instruments en usage peuvent être classés en quatre catégories : instruments à vent, instruments à cordes, instruments à membrane, instruments à percussion de bois et de métal.

Citons comme instruments archaïques le *sénh* (orgue à bouche), le *bài tiên* (flûte de Pan à 12, 16, ou 24 tubes), le *huân* (sifflet en terre), le *tri* (flûte primitive), le *thuoc* (flûte à 3 trous), le *minh ca* (hautbois en feuilles de roseau), le *câu giôc* (cor en corne de buffle), le *hai loa* (conque marine), le *câm* (cithare à 7 cordes), le *sat* (cithare à

25 cordes), le *kháng hâu* (cithare à 20 ou à 23 cordes), le *biên chung* (carillon de cloches), le *biên khang* (carillon de phonolithes), le *huyền phương hương* (carillon de lames d'acier).

Comme instruments à vent, le *sao* ou *dich* (flûte traversière), le *tiêu* (flûte droite), le *kèn trung* ou *kèn dai* (hautbois moyen ou grand hautbois), le *kèn tiêu* (petit hautbois), le *kèn đôi* (clarinette double).

Comme instruments à cordes, dans la catégorie des cithares, le *trong quan* (cithare en terre), le *dàn bầu* ou *dàn đóc huyền* (monocorde), le *dàn tranh* ou *dàn thập lục* (cithare à 16 cordes).

Dans la catégorie des luths, le *dàn kìm* ou *dàn nguyệt* (luth en forme de lune), le *dàn đoản* ou *dàn nhật* (luth court à manche ou luth en forme de soleil), le *dàn xen* (luth d'origine mongole), le *dàn tam* (luth à 3 cordes), le *dàn day* (luth des chanteuses), le *dàn ty bà* (luth piriforme).

Dans la catégorie des vièles, le *dàn co* ou *dàn nhị* (vièle à 2 cordes), le *dàn co chi* (petite vièle à 2 cordes), le *dàn co gao tre* (vièle à boîte de résonance en bambou), le *dàn gao* ou *hồ* (vièle à boîte de résonance en noix de coco).

Comme instruments à membrane à une peau : les *dàn diên cô* (tambours à une peau) comme le *trống giàng* (tambour en forme de lune) ou *trống boc*, le *trống bát cầu* (le *pang kou* chinois), le *cái bóng* (tambour en sablier); à deux peaux : les *dai cô* (grands tambours), les *tiêu cô* (petits tambours), les *trống nhạc* (tambours de cérémonie), le *trống cơm* (tambour de riz), à caisse bombée.

Comme instruments à percussion de bois, les *phách* ou *sinh* ou *song lang* (cliquettes), le *sinh tiền* (cliquettes à sapèques), les *mo* (tam-tam).

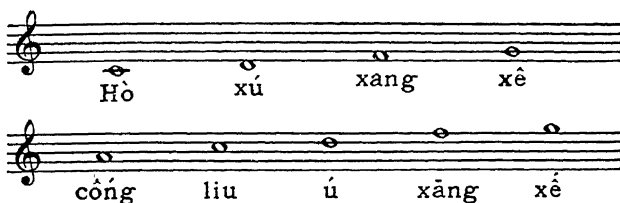
Autre instrument à percussion : le *mo sung trâu* (tam-tam en corne de buffle);

Comme instruments à percussion de métal, les *chuông* (cloches), les *chiêng*, *lênh* et *đồng la* (gongs avec ou sans mamelon central), les *thanh la* ou *dầu* (petit gongs ou tympanons), le *tam âm la* (carillon de trois gongs), les *chập bat* (petites cymbales), les *chập chóa* (grandes cymbales). Les musiciens traditionnels utilisent aussi la mandoline, la guitare et le violon pour exécuter la musique ancienne.

LA THÉORIE

Les notes utilisées dans la musique vietnamienne traditionnelle n'ont pas de hauteur absolue. Les instruments sont accordés au jugé ou suivant la tessiture des chanteurs — mais pour exécuter la musique de l'Esplanade du Ciel, à partir du XIX^e siècle, les instruments sont accordés suivant les carillons de cloches et carillons de phonolithes, instruments à sons fixes.

On rencontre le plus fréquemment des pièces à structure pentatonique, mais aussi des exemples de résidu ditonique (*ho lo*, chant de repiquage, *bat noi*, chant parlé), tritonique ou tétratonique (passages de pièces du système modal *Nam*), des exemples de tritonique pur (*bat vi*, chant d'amour), de tétratonique pur (berceuse du centre du Vietnam) et d'hexatonique (certains passages de musique rituelle de cour). Les degrés de l'échelle vietnamienne correspondent à peu près aux notes suivantes de la gamme tempérée :



L'incertitude de la hauteur relative des degrés de l'échelle vietnamienne est due au jeu des musiciens qui, en exerçant une pression plus ou moins forte sur les cordes de leurs instruments, font osciller la hauteur des sons obtenus. Les degrés auxiliaires *xu* (entre *mi* bémol et *mi*) et *oan* ou *phan* (entre *si* bémol et *si*) existent en tant que notes de passage ou notes ornementales, et ont le comportement des *pien*, des degrés qui se distinguent, comme l'a remarqué C. Brailoiu, « par la discrétion de leur apparition et leur poids négligeable ».

Le phénomène de « déplacement des degrés faibles » (*xu* et *còng*) qui sont attirés par les « degrés forts » (*ho*, *xang*, *xê*) de l'échelle pentatonique, ainsi que la « méta-

bole », une succession ou alternance, dans le cours des mélodies pentatoniques, des « gammes de cinq sons » avec ou sans retour périodique et final au point de départ, se rencontrent dans les pièces du système modal *Nam*, certains chants de théâtre populaire (le *sa lèch*, chant d'amour), les chants de fête de Bac Ninh (le *quan ho*), les incantations de devineresses (*chầu van*) pour ne citer que ceux-là.

Dans la musique vietnamienne traditionnelle, il n'y a pas de finale conclusive. Le degré fondamental de l'échelle vietnamienne, le *ho*, ne correspond pas à la tonique de la gamme diatonique. On ne peut pas parler de « mode » ni de « tonalité ». Il existe deux *diêu* ou *giong* que nous désignons par le terme de « systèmes modaux », car le *diêu*, tout en étant plus qu'un système, n'a pas tous les caractères d'un mode. Le système modal *Bac* exprime l'allégresse, la gaieté, le système modal *Nam*, la tranquillité, la mélancolie ou la tristesse. Les principaux caractères de ces systèmes modaux sont les suivants :

SYSTÈME MODAL *Bac* :

- 1° Echelle pentatonique régulière avec la présence des *pien* comme notes de passage ou ornements.
- 2° N'importe quel degré de l'échelle pentatonique peut servir de point de départ, de finale et de note de repos.
- 3° Les ornements caractéristiques du système modal *Bac* doivent être utilisés.
- 4° Le tempo va de moderato à presto. Le mouvement lent est exceptionnel.
- 5° Le système modal *Bac* exprime la gaieté.

SYSTÈME MODAL *Nam* :

- 1° Echelle tétratonique à résidu tritonique, ou échelle pentatonique irrégulière avec métabole (l'irrégularité de l'échelle provient du phénomène d'attraction des degrés faibles par les degrés forts).
- 2° Seuls les degrés du tritonique peuvent servir de point de départ, de finale et de note de repos. Le degré *phan* (*si* bémol), un *pien* dans le système modal *Bac*, se solidifie dans le système modal *Nam* et entraîne des métaboles.
- 3° Les ornements caractéristiques du système modal *Nam* doivent être utilisés.
- 4° Le tempo va de moderato à lento : le mouvement rapide est exceptionnel.
- 5° Le système modal *Nam* exprime la tranquillité, la mélancolie ou la tristesse.

Chaque système modal comporte des nuances : *bac* proprement dit, *nhac* (cérémonie), *quang* (cantonnais) pour le système modal *Bac*; *xuân* (printemps), *ai* (lamentations), *dao* (renversement) et aussi *oan* (tristesse) pour le système modal *Nam*. En dehors de ces deux systèmes modaux, il existe encore d'autres particularités régionales : le *bat a dao* (chant des chanteuses), le *châu van* (chant de possession), le *vong cô* (regret du passé).

Dans la musique vietnamienne traditionnelle, la mélodie d'une pièce peut avoir subi des variations dans le temps et dans l'espace. Elles sont dues à la fantaisie des exécutants qui ont la liberté d'ajouter, à un dessin mélodique défini, des notes de passage et des notes ornementales, ou de changer le rythme ordinaire d'une pièce en rythme syncopé; à l'imperfection d'anciens systèmes de notation musicale dans lesquels il n'y a d'indication ni de mesure, ni de durée, ni de nuances.

Dans le domaine du rythme, nous notons l'absence de rythmes à trois temps, la fréquence du rythme syncopé, la variété et la complexité des rythmes exécutés par les instruments à percussion pour accompagner les chanteurs ou musiciens dans la musique rituelle et dans la musique de théâtre.

Dans le domaine de l'harmonie, nous signalons l'inexistence de la structure harmonique et l'extrême simplicité de l'écriture contrapuntique.

À propos du contrepoint, indiquons que :

1^o Toutes les parties doivent être à l'unisson ou à l'octave au premier temps fort et à la finale de la pièce.

2^o Autant que possible, les différentes parties doivent être à l'unisson, à l'octave ou, à la rigueur, en consonnance parfaite au premier temps de chaque mesure.

3^o Chaque exécutant a le droit d'ajouter à un dessin mélodique donné, des notes de passage ou des notes ornementales.

LES GENRES

Ils sont très nombreux. Mais le répertoire de chaque genre de musique n'a pas beaucoup varié depuis des siècles.

MUSIQUE POPULAIRE.

Les chansons de travail (*ho*) varient suivant les professions et les régions. Les chants de fête comme le *co la*

(l'aigrette vole) ou le *trong quan* et le *quan ho* (chants alternés) se rencontrent dans le Nord du Vietnam où le folklore est très florissant. On y entend aussi les chants d'aveugles (*xam*), les chants de théâtre populaire (*bat chèo*), les chants de possession (*chầu van*), et dans tout le pays les chansons de jeux, les incantations de magiciens et les psalmodies de bonzes.

MUSIQUE SAVANTE.

Disparue depuis la fin du régime monarchique, la musique rituelle de cour a été en usage pendant plus de quatre siècles. Elle se composait de huit sortes :

— musique de l'Esplanade du Ciel (*giao nhac*) pour le sacrifice au Ciel et à la Terre, avec ballets (danse civile et danse militaire);

— musique des temples (*miên nhac*);

— musique des cinq sacrifices (*ngu tu nhac*);

— musique pour le secours au Soleil et à la Lune en cas d'éclipse (*cuu nhât nguyêt giao trung nhac*);

— musique des grandes audiences (*dai triêu nhac*);

— musique des simples audiences (*thuông triêu nhac*);

— musique des banquets (*yên nhac*) avec ballets (danse des branches de fleurs et danse de la pêche miraculeuse);

— musique du palais (*cung trung chi nhac*).

Dans le peuple, il existe une musique de cérémonie différente de la musique rituelle de cour et une musique de chambre avec ses trois variétés : le *bat a dao* (chant des chanteuses) le *ca Huế* (musique de Huế) et le *don tai-tu* (musique dite des amateurs). La musique du théâtre traditionnel (*bat tuong* ou *bat bo*), malgré la pauvreté de son répertoire, est intéressante par l'utilisation des instruments à percussion dans l'accompagnement des chants, accompagnement dont les rythmes sont variés et complexes. Citons encore la musique du théâtre rénové (*don cai luong*) née dans le Sud du Vietnam, et qui n'est en somme que l'adaptation pour la scène de la musique dite des amateurs. Le manque de recul ne nous a pas permis d'avoir des vues très nettes sur la musique dite rénovée (*am nhac cai cach*) qui est un compromis entre la musique vietnamienne et la musique européenne. A part quelques compositions dignes d'intérêt, la musique dite rénovée comporte seulement des chansons. Les musiciens vietnamiens formés à l'école occidentale sont à la

recherche d'un langage harmonique original. Ils ne l'ont pas encore trouvé.

La musique vietnamienne, de nos jours, présente des caractères particuliers qui la distinguent de la musique chinoise dont elle est issue, et des musiques des pays environnants de tradition indienne.

TRAN VAN KHÊ.

BIBLIOGRAPHIE

HOANG YEN, *La musique à Huê*, Bulletin des Amis du Vieux Huê, juil.-sept. 1919, pp. 233-381.

KNOSP, Gaston, *Histoire de la musique de l'Indochine*, dans l'*Encyclopédie de la Musique et le Dictionnaire du Conservatoire*, de Lavignac, t. V, pp. 3000-3146.

La musique indochinoise, Mercure musical et Bulletin français de la S. I. M., III^e année, n° 9, 15 sept. 1907, pp. 929-956.

Rapport sur une mission officielle d'étude musicale en Indochine, Internationales Archiv für Ethnographie, Band XX, 1911, pp. 123-151; 165-188; 217-244; Band XXI, 1912, pp. 59-65.

LEBRIS, Ernest, *Musique annamite : Airs traditionnels*, Bulletin des Amis du Vieux Huê, oct.-déc. 1922, pp. 253-310 et juil.-déc. 1927, pp. 137-148.

NGUYEN DINH LAI, *Etude sur la musique sino-vietnamienne et les chants populaires du Viet Nam*, Bulletin de la Société des Etudes Indochinoises, nouvelle série t. XXXI n° 1, 1^{er} trimestre 1956, 86. p.

TRAN VAN KHÊ, *La musique vietnamienne traditionnelle*, thèse soutenue en Sorbonne en juin 1958, 480 p.

La musique vietnamienne, dans le Tome II de l'*Encyclopédie de la musique*, Paris, 1959. Nous avons signalé dans notre thèse les principales erreurs faites par les auteurs précités. Au sujet de l'article de M. Nguyen Dinh Lai, prière de se reporter à un appendice de notre thèse, pp. 385-392.

Des enregistrements de musique vietnamienne se trouvent au musée de l'Homme, au musée Guimet, au Service phonographique et à la discothèque de la Radiodiffusion-Télévision française.

LA MUSIQUE
DANS L'ANCIEN ORIENT

LA MUSIQUE EN ÉGYPTÉ ET EN MÉSOPOTAMIE ANCIENNES

LES musicologues, dont l'attention était fixée sur l'Égypte depuis la publication, par Villoteau, des résultats de la campagne napoléonienne, cherchaient dans ce pays les plus anciennes figurations d'instruments, lorsque les trouvailles d'E. de Sarzec, vers la fin du XIX^e siècle, amenèrent au Louvre des documents sumériens. On savait déjà que les premières dynasties égyptiennes ne connaissaient que peu d'instruments : harpe et flûte droite, et que des musiciens syriens, à l'époque de la XII^e dynastie, et plus encore au Nouvel Empire, avaient introduit en Égypte des instruments nouveaux. On voyait les mêmes sur les reliefs assyriens rapportés par Rawlinson au British Museum, mais ceux-ci étaient plus tardifs : il fallait donc attendre, pour établir une filiation, la découverte des civilisations anciennes de Sumer et de Babylone. Peu à peu, les fouilles mirent au jour dans ces régions un butin important : textes rituels décrivant des cérémonies accomplies au son des instruments, mentions de musiciens professionnels attachés aux temples, représentations de scènes de musique dans les banquets, enfin quelques instruments d'une grande richesse trouvés dans les tombes royales d'Ur.

Il est très difficile de tirer parti des sources écrites. On n'a retrouvé aucun document qui soit sûrement une notation musicale et qui soit déchiffrable comme tel. La terminologie des instruments est obscure (l'ouvrage de Galpin est spécialement peu sûr; il est source de beaucoup d'erreurs; la terminologie est entièrement à refaire, sauf pour l'Égypte, où les inscriptions nous donnent quelques noms bien identifiés), les allusions sont vagues. Les instruments conservés dans les musées (Berlin, Louvre, New York, Le Caire) sont parfois abîmés, mal datés, de provenance incertaine. Seules les

représentations nous indiquent la façon dont ils étaient employés, en solo ou dans des ensembles, la manière d'en jouer et leur date. Elles sont assez fidèles et nombreuses pour nous faire entrevoir une évolution. D'un point de vue plus général, nous y décelons de grands courants d'influence entre civilisations voisines.

La chronologie la plus récente situe l'époque des premiers documents sumériens au \sim IV^e millénaire, les dynasties d'Ur I et II dans la première moitié du \sim III^e millénaire jusqu'en \sim 2360 (Shub-ad vers \sim 2500), plus tard Gudéa vers \sim 2100, la I^{re} dynastie babylonienne vers \sim 1850. Apogée des Hittites : \sim 1250 - \sim 850. Celle des Assyriens : \sim 732 - \sim 625.

En Egypte, période prédynastique avant \sim 2900. Ancien Empire : de la I^{re} à la X^e dynastie (\sim 2900 - \sim 2060). Moyen Empire : de la XI^e à la XVII^e dynastie (\sim 2060 - \sim 1580). Nouvel Empire (\sim 1580 - \sim 1090) : de la XVIII^e à la XXI^e dynastie. Basse Epoque : de la XXII^e à la XXX^e dynastie.

Nés du rythme, du battement des mains, les *bâtons entrechoqués* apparaissent très tôt sur les plaques sumériennes [ivoires de Kish (Chicago Oriental Institute); sceau d'Ur (Philadelphia University Museum)], comme sur les poteries prédynastiques égyptiennes. Ils sont simples, ou en forme de boomerang, parfois ornés, à l'époque de l'Ancien Empire, d'une tête d'animal, souvent en forme de bras terminé par une main (XII^e dynastie).

Réunis en paire dans une seule main au Nouvel Empire, ils deviendront des *cliquettes* qui, elles-mêmes, à la Basse Epoque, engendreront les *languettes battantes*, les *crotales* (à disques métalliques). Finalement, creusés et raccourcis, ils seront les *castagnettes* (très tardives).

Des *cymbales* coniques en bronze, déjà connues sur une plaque babylonienne (vers \sim 1100) ont été trouvées récemment (*Illustrated London News*, 4 avril 1959) dans les fouilles d'un site pré-hittite datable du \sim XXI^e siècle. Elles sont employées chez les Hittites et les Assyriens. La forme en assiette est tardive (musée du Caire).

Aimés sous diverses formes en Mésopotamie, peu appréciés en Egypte (où ils sont exclus du culte d'Osiris), les *tambours* ne sont pas d'importation africaine. Le *tambourin* rond et le quadrangulaire à côtés incurvés

sont déjà à Sumer (vase de Bismya, Chicago Oriental Institute; plaque d'Ur, Philadelphia University Museum). Ils n'apparaissent en Egypte qu'à la XVIII^e dynastie. Les tambours à caisse cylindrique, conique ou en barillet à deux peaux sont également connus en Elam, en Babylonie, en Assyrie. Le plus intéressant est un tambour sumérien monumental de l'époque de Gudea (Louvre) frappé par deux joueurs. Sachs, dans *The History of musical instruments* (p. 75 et 96), en signale un seul spécimen en Egypte, importé de Sumer, et le compare aux instruments géants d'Extrême-Orient. Il croit à des contacts entre Sumériens et Chinois à une époque très ancienne, en Asie centrale. La *timbale* voisine avec les cymbales (plaque babylonienne précitée).

Les instruments chordophones posent les problèmes de structure les plus intéressants. La harpe se caractérise par un plan de cordes inégales, perpendiculaires à un corps résonnant; la lyre et la cithare, par un plan de cordes parallèles au résonateur et attachées à un joug transversal que soutiennent deux bras formant cadre fermé avec la caisse de résonance et le joug. Le luth a des cordes égales et parallèles à un corps résonnant que prolonge un manche servant à fixer les cordes mais aussi à les raccourcir à volonté par la pression du doigt sur le manche à différentes distances.

Proche encore de l'arc musical, le *luth* a un corps résonnant ovale ou en demi-poire; il a deux ou trois cordes. Il est connu depuis la fin du ~ III^e millénaire en Babylonie et chez les Hittites. Un instrument de Tello (Lagash) est, par exception, pourvu de chevilles d'arrêt. Généralement, les cordes sont fixées par de simples ligatures. Le manche est cylindrique. On a un très beau spécimen égyptien de la XVIII^e dynastie, époque où cet instrument est largement adopté dans la vallée du Nil (Nora Scott le décrit en détail dans le Bulletin du Metropolitan Museum, Janvier 1944, p. 159). Il est toujours joué avec un plectre.

La *harpe* est l'instrument-roi à Sumer et en Egypte. Son histoire se déroule harmonieusement et nous offre d'intéressants problèmes de filiation et de technique.

Il est à peu près certain que les deux civilisations l'ont héritée d'une source commune et qu'elle était née, avant l'arrivée des Sumériens en Mésopotamie et des

Egyptiens sur le Nil, de l'arc ou du pluriarc. De ce stade primitif, rien ne demeure, sauf, sur les premières représentations égyptiennes (IV^e dynastie), un lointain souvenir de calebasse dans la forme du corps résonnant.

La préhistoire de la harpe doit avoir été assez longue, car, dès les représentations les plus anciennes de Sumer, l'instrument se présente sous une forme très évoluée : le corps résonnant est dissimulé dans la structure en arc et il y a déjà des boutons d'arrêt pour les cordes. Les harpes sumériennes sont de deux types, complètement différenciés à plusieurs points de vue. L'un (A) est en arc vertical, la caisse tenue contre la poitrine du musicien, les cordes vers l'avant (la plus longue étant la plus éloignée du musicien). L'instrument ne forme pas un cadre fermé comme dans notre harpe moderne. Le pilier qui, dans celle-ci, joint les deux extrémités de l'arc, reste complètement étranger à l'Asie occidentale et à l'Egypte.

Le second type (B) est en arc horizontal. Porté tout différemment, la caisse sous le bras gauche, l'arc s'ouvrant vers le haut, il allonge ses cordes horizontalement l'une au-dessus l'autre, en un plan vertical, au-dessus de la caisse de résonance. C'est l'instrument de Bismya et d'une plaque d'Ashnunak au Louvre (d'époque babylonienne).

Le type A se joue avec les mains nues; le type B avec un plectre en forme de bâtonnet (non visible sur la figuration de Bismya parce que la main droite n'y est pas représentée, mais parfaitement apparent sur la plaque d'Ashnunak).

La harpe de la reine Shub-ad, conservée au British Museum, est un instrument admirable, à onze cordes, couvert de métal précieux et de lapis-lazuli en fines mosaïques et orné d'une tête d'animal. Celle-ci devait être tournée vers l'avant, ce qui prouve que l'instrument était du type A (arc vertical) et non du type B, comme on l'affirme généralement. (Sa courbure a été exagérée par la restauration, de l'aveu même de Galpin, le restaurateur : voir son ouvrage, p. 80).

La harpe égyptienne de l'Ancien Empire est tenue verticalement ou presque, le musicien s'agenouillant pour en jouer à l'aise. Elle est typiquement en arc, avec six à huit cordes attachées à des crochets encastrés. Le

type portatif, qu'on appuie sur un socle et qui sera en vogue surtout au Nouvel Empire, est l'exact correspondant de la harpe de Shub-ad telle que nous venons de l'interpréter (arc vertical).

Vers le tournant du ~ III^e millénaire, une importante modification se produit dans la harpe du type B (arc horizontal). La ligne de l'arc se brise à angle droit et finalement la partie antérieure de l'arc forme un montant fixé angulairement dans la caisse de résonance, au lieu d'en former le prolongement. Ceci paraît être un progrès important, peut-être dû à la technique du plectre. Une forme de transition est bien visible sur une plaque du Louvre [voir « Revue d'Assyriologie », 34 (1937), fig. 10]. La harpe horizontale assyrienne, connue sur les bas-reliefs du British Museum, ne dérive donc pas d'une Kerbzhither comme le supposait Sachs (*Geist und Werden der Musik instrumente*, Berlin, 1929, p. 158), mais remonte à cette harpe horizontale babylonienne.

Le même agencement fut transféré — peut-être à cause de la stabilité d'accord qu'il permettait — au type A (arc vertical), car nous voyons celui-ci devenir à la même époque une harpe verticale angulaire [« Revue d'Assyriologie », 1937, fig. 5 (Musée du Louvre)]. Cependant, il garde la technique de pincement à la main des harpes en arc. Cette différence de technique est à souligner : les Egyptiens, au Nouvel Empire, accueillirent ce type (vertical angulaire) pincé à la main, mais n'adoptèrent jamais la harpe angulaire horizontale, dont le jeu à plectre apparemment leur déplaisait. (L'instrument du musée archéologique de Florence, publié par Galpin, pl. VI, 5, est une harpe verticale angulaire mal photographiée).

Dans le type angulaire, la caisse de résonance est à la partie supérieure de l'instrument et s'appuie contre la poitrine du musicien; les cordes se trouvent à l'avant, la barre de fixation, en bas, formant avec elles un angle de 90° (plus ou moins). Cette harpe supplante complètement en Mésopotamie la harpe en arc, à laquelle l'Egypte demeure fidèle.

Le génie raffiné de la race égyptienne s'exerce sur l'antique harpe arquée et lui donne une grande variété de formes. [La « classification » de Hickmann, en pelle, en louche, en croissant, en navire (« Bulletin de l'Institut

d'Egypte », t. 35, p. 309 sqq.), pour amusante qu'elle soit, n'est pas très scientifique. Il ne semble pas voir que tous ces « types » se ramènent à l'arc vertical]. Elle devient pour une courte période un charmant instrument d'intimité à quatre cordes, porté sur l'épaule; elle prend, peu après, les proportions majestueuses d'un instrument joué debout. Le nombre de ses cordes augmente et sa décoration s'enrichit à l'époque des Ramsès. Plus tard encore, elle redevient portative, en forme de croissant orné à sa base d'une imposante tête de pharaon (Chicago Oriental Institute).

L'Egypte fournira même, à la XXV^e dynastie, deux exemplaires d'un type angulaire spécial issu de la forme arquée A, la caisse de résonance gardant sa place à la base de la harpe et la partie supérieure se cassant à angle droit pour former un support distinct. Cette transformation est comme le pendant inverse de la première modification subie en Babylonie, la caisse de résonance restant cette fois dans le bas de l'instrument. C'est la place qu'elle gardera dans la harpe moderne. L'instrument ancien est joué généralement sans plectre, sauf dans un cas où un objet de forme bizarre, dans la main du musicien, pourrait être pris pour un plectre, ce que ne confirme pas la position du bras. C'est la seule image où le plectre intervienne avec la harpe en Egypte (Nous trouvons un dessin correct dans *The Temple of Kawa*, de M. Macadam, vol. II, pl. XIV, photo LIII).

La cithare — il vaut mieux, en français, réserver le mot lyre à l'instrument grec λύρα — existe déjà sous deux formes essentielles à Sumer : I à joug horizontal; II à joug oblique (un support étant plus court que l'autre). Ce dernier instrument pourrait être une forme de transition avec la harpe (inégalité des cordes).

Le type I a souvent une caisse de résonance en forme d'animal, de bovidé dont la tête en ronde-bosse émerge à l'avant quand l'instrument est porté. Cette particularité a fait considérer cette cithare comme un instrument à part, mais c'est à tort, car il en existe une forme sans tête d'animal, simplement rectangulaire (cylindre de Fara, Berlin, Vorderasiat. Abt., 8655 et 8629). C'est elle qui, en diminuant de grandeur [terre cuite d'Ischali (Chicago Oriental Institute (t. XX, p. 94, fig. 74) et plaque de Tell-Halaf avec scènes d'animaux musiciens], donnera nais-

sance à la grande famille des cithares et sera l'ancêtre de la cithare grecque (Voir l'article de M. Guillemin et J. Duchesne).

La tradition des instruments de grande taille se poursuit néanmoins en Babylonie (terre cuite d'Ischali, Chicago Oriental Institute, t. XX, fig. 72 b) et en Egypte, où l'on en voit sur les scènes de Tell el Amarna, joués par deux musiciens debout de chaque côté de l'énorme instrument. Cette forme a peut-être un lointain rejeton dans la *bagannâ* éthiopienne.

La cithare à joug oblique (type II) s'est répandue en Egypte, en Syrie, en Palestine (G. Loud, *The Megiddo Ivories*, pl. IV, Chicago 1939), mais n'atteint pas la Grèce. Les deux instruments sont joués avec ou sans plectre. Le nombre des cordes varie de quatre à onze, mais nous ne connaissons rien de leur tessiture ni de leur gamme. Seules les flûtes peuvent nous éclairer sur la gamme.

La *trompette* est mentionnée dans les textes sumériens et figure sur le vase de Bismya. En Egypte, la tombe de Toutankhamon en a fourni deux superbes exemplaires, l'un en argent doré, l'autre en bronze. Une *corne* apparaît dans les reliefs hittites. Mais ces instruments sont à peine musicaux. Les représentations assez grossières, où l'on ne peut guère distinguer l'embouchure, nous informent peu. La *double clarinette* à tuyaux parallèles, qui a survécu dans la *zummarâ* arabe, figure dans les inscriptions de l'Ancien Empire avec un nom redoublé. (E. Brunner-Traut, *Der Tanz im alten Ägypten*, p. 17, Gluckstadt, 1938). Elle est à distinguer du *double aulos* à tuyaux divergents qui n'apparaît en Egypte qu'au Nouvel Empire. Il a une anche double, comme celle du hautbois. Il apparaît à Sumer : on en a un exemplaire en argent trouvé dans les tombes d'Ur (Philadelphia University Museum). La *flûte* simple et droite employée en Egypte depuis l'époque prédynastique (palette en schiste d'Hieraconpolis) a, par sa longueur, de grandes possibilités musicales. V. Loret en a donné une description minutieuse et a reconnu la tessiture et la gamme des instruments conservés au Caire (*Encyclopédie de Lavignac*, t. I., pp. 1 à 34).

La *flûte traversière* et la *flûte de Pan* n'apparaissent qu'à l'époque gréco-romaine.

L'orgue, inventé à Alexandrie vers le ~ III^e siècle, est le couronnement d'une série de recherches dont nous savons peu de chose. Il est muni d'un ingénieux dispositif hydraulique qui maintient l'air sous pression (admirablement décrit et reconstitué par le père de V. Loret, *Encyclopédie* de Lavignac, t. I, p. 30 sq), et qui a eu pour précurseur un agencement associant la flûte de Pan (à 10 tuyaux) à un réservoir d'air. Celui-ci est alimenté par un soufflet que le musicien actionne avec le pied (Sachs, *History...*, pl. VIII, c).

Le grand nombre d'instruments connus nous fait saisir l'importance de la vie musicale dans le Proche Orient ancien. La variété des timbres était probablement une des délices les plus appréciées. Dès les premières représentations sumériennes, nous voyons associés cithares, flûtes, harpes, sistres, tambours, trompettes. L'orchestre atteint une très grande ampleur dans les grands reliefs assyriens du British Museum.

Les rapports de la musique avec les croyances magico-religieuses sont très étroits : on fait des libations aux tambours et aux harpes, considérés comme objets sacrés. On associe la musique à la vie future, dans les mastabas et à Ur, et au culte solaire en Egypte (Sainte-Fare Garnot, *Mélanges Masson*, p. 89, Paris, 1955). Les instruments sont souvent aux mains d'animaux musiciens, qui sont peut-être des déguisements magiques.

Que savons-nous de la musique elle-même ? Jusqu'à présent, peu de chose. On n'a pas encore découvert de textes précis et clairs. On a quelques indications sur la conduite de la musique en Egypte par des signes convenus appelés « chironomie », mais absolument rien qui donne une suite mélodique. (Hickmann propose maintes hypothèses invérifiables). Cependant, la musique était peut-être notée en Assyrie : une curieuse tablette du musée de Berlin, où sont données les versions sumérienne et assyrienne d'un hymne, porte une troisième colonne de signes qui pourrait être une notation musicale. Sachs (*Archiv für Musikwissenschaft*, 1925, p. 1 sq.) et Galpin l'ont interprétée chacun à sa manière, l'un par le système pentatonique, l'autre par l'heptatonique. Sachs prétendit même, pour justifier son interprétation, que la polyphonie existait déjà (Sachs, *Zweiklänge...*). Il y renonce dans son dernier ouvrage *The Rise...*, où il nous

donne une idée plus juste de la musique antique en Asie occidentale en se fondant sur une comparaison avec les plus anciennes mélodies juives. Ces mélodies, conservées dans des communautés restées à l'écart des influences arabes et occidentales, auraient gardé une tradition originale. Musique faite d'éléments additifs modelés sur le texte, avec dessin excluant les sauts ou intervalles étendus. Elle est modérément mélismatique, faite de répétitions avec variante finale. Heptatonique (ce qui l'apparente à la musique grecque), elle n'excède que de peu l'octave, avec probablement quelques traits d'hétérophonie naturelle. Elle a des affinités avec la musique (non pentatonique) d'une oasis égyptienne que son éloignement a préservée de l'influence arabe (B. Schiffer, *Die Oase Siwa und ihre Musik*, Berlin, 1936).

Un lointain reflet de ces mélodies se décèle peut-être dans certaines litanies grégoriennes dont la forme littéraire est curieusement proche d'anciens hymnes sumériens (A. Machabey, dans *Rassegna Musicale*, 1951, p. 279). Le texte des chants de harpistes égyptiens (publiés par M. Lichtheim, dans le *Journal of Near Eastern Studies*, t. IV, 1945, p. 1759) nous ramène à la même ancienne source. La pensée littéraire et la créativité dans les instruments vont de pair : elles marquent le haut degré de culture des Sumériens et leur influence sur toute la civilisation antique.

Marcelle DUCHESNE-GUILLEMIN.

BIBLIOGRAPHIE

SACHS, C., *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, Berlin, 1921.

SCHAEFFNER, A., *Origine des Instruments de Musique*, Paris, 1936.

SACHS, C., *The History of musical Instruments*, New York, 1940.

GUILLEMIN, M., et DUCHESNE, J., *Origine asiatique de la cithare grecque*, « Antiquité classique », pp. 117 à 124, 1936.

DUCHESNE-GUILLEMIN, M., *La harpe en Asie occidentale ancienne*, « Revue d'Assyriologie », pp. 29 à 41, 1937.

GALPIN, F. W., *The Music of the Sumerians*, Cambridge, 1937. (Appelle des réserves.)

HICKMANN, H., *Miscellanea musicologica*, « Bulletin de l'Institut d'Égypte », 1951 et suiv.

HICKMANN, H., *La musicologie pharaonique*, Kehl, 1956. *Quarante-cinq siècles de musique dans l'Égypte ancienne*, Paris, 1956. (Belles images; théories contestables, surtout quant au jeu des instruments.)

SACHS, C., *Geist und Werden der Musikinstrumente*, p. 158, Berlin, 1929.

SACHS, C., *Zweiklänge im Altertum*, dans « Festschrift für Joh. Wolf », p. 168 et s., Berlin, 1929.

SACHS, C., *The Rise of Music in the ancient World*, New York, 1943.

STAUDER, W., *Die Harfen und Leiern der Sumerer*, Francfort, 1957. (Bonne documentation; propose une restitution de la harpe de Shub-ad.)

LA MUSIQUE JUIVE

MUSIQUE juive ou musique hébraïque ?

La première expression englobe la seconde; l'inverse n'est pas toujours vrai.

Musique juive donc. Qu'est-ce à dire ? S'agit-il, simplement, de la musique écrite par tout auteur « né de parents juifs » ? Certains l'ont prétendu ou le prétendent, au nom d'une doctrine dont l'inanité n'est plus à démontrer. (Les Mendelssohn, Meyerbeer, Offenbach, Rubinstein, Mahler, Paul Dukas, pour ne citer que des morts, n'ont laissé aucune œuvre que le judaïsme soit en droit de revendiquer.)

Le regretté musicologue Curt Sachs proposait, lors du 1^{er} Congrès international de musique juive, la définition suivante : « La musique juive est toute musique créée par des juifs pour des juifs. » Si séduisante qu'elle paraisse, la formule ne cadre pas entièrement avec les faits. Des infiltrations, des influences de tous ordres se révèlent jusque dans le chant « traditionnel » — religieux et profane — en usage chez les juifs. Quant à la production savante qui se veut juive, ses sources d'inspiration, les principes esthétiques auxquels elle obéit sont trop disparates pour que l'on puisse, à son propos, parler d'une école homogène.

Comment y voir clair ?

En se référant à la partie la plus ancienne et la plus authentique de la tradition musicale d'Israël, c'est-à-dire à la « cantillation » des livres bibliques : *Pentateuque, Prophètes, Psaumes, Cantique des Cantiques, Lamentations de Jérémie, Esther, Ruth, Ecclésiaste, Proverbes, Job*, etc.

On sait que la liturgie synagogale est entièrement chantée (dans l'Est européen, des prédicateurs itinérants chantaient, naguère encore, leurs sermons, à l'instar des Prophètes de l'Antiquité qui soutenaient par un accompagnement instrumental leurs exhortations, sans doute également chantées [I. *Samuel*, chap. 10, v. 5]); que

même la lecture publique de la Bible s'effectue sur des mélopées plus ou moins « ornées ». Chaque livre de l'Écriture a sa mélopée appropriée : on n'entonne pas les Psaumes de la même manière qu'un chapitre d'Isaïe, ni les Lamentations de Jérémie comme les textes du Pentateuque.

Qu'est-ce qui atteste l'ancienneté et l'authenticité de ces cantilènes ? Ceci peut-être : la lecture solennelle de la Bible a toujours été soumise à une discipline rigoureuse, toute prononciation incorrecte, le moindre écart d'intonation constituant une impiété grave, alors que les chantes juifs étaient et restent libres d'improviser musicalement pendant les autres moments de la prière.

Pour être tout à fait exact, on doit ajouter que la récitation des Psaumes (de David ou d'autres chantes sacrés), qui, naturellement, comportait à l'origine une ou plusieurs mélopées appropriées, s'écarte aujourd'hui parfois des normes fixées anciennement. La plupart des communautés d'Europe occidentale n'ont conservé que d'infimes éléments de la psalmodie traditionnelle. Il en va autrement dans les synagogues du Bassin méditerranéen et du Proche Orient : la cantillation des Psaumes s'y effectue encore sur des mélismes et des rythmes déterminés, dont l'Eglise chrétienne (la catholique principalement) a recueilli un nombre appréciable.

Le souci d'assurer une transmission fidèle des mélopées bibliques s'est manifesté de bonne heure. Dès le VII^e siècle de l'ère chrétienne, à Tibériade, des exégètes-grammairiens, doublés sans doute de musiciens — les Massorètes — inventèrent, en même temps que les « points-voyelles » (l'alphabet hébraïque n'en comportait pas), un système de signes marquant, à la fois, la ponctuation, les syllabes accentuées et les normes de la cantillation. Ces signes, nommés *teamim* (« goûts », « ordres ») ou *neguinot* (« mélismes ») et qui se placent au-dessus et au-dessous des mots, correspondent aux neumes catholiques ou byzantins. Beaucoup moins précis cependant, ils ne constituent pas une notation musicale proprement dite, car ils ne figurent jamais un son isolé, mais un groupe de sons (équivalent du *gruppetto*), dont ils n'indiquent ni la hauteur, ni la durée, ni l'échelle. Leurs graphies évoquent, au plus, l'orientation (montante ou descendante), la courbe, plus ou moins complexe, de la mélodie.

Tels quels, les *teamim* ont servi d'aide-mémoire et de frein. Ils ont protégé la cantillation biblique contre la plupart des altérations qu'ont subies les autres chants liturgiques, négligés par les docteurs de Tibériade. C'est pourquoi les dissemblances que l'on constate entre les ramifications *askenazie* (septentrionale), *sefardie* (méditerranéenne), *yéménite*, etc. de la tradition musicale juive sont moins accusées dans les mélodies *teamiques* que partout ailleurs.

* * *

Voilà pour l'authenticité.

Et l'ancienneté ? Il est évident qu'au VII^e siècle, les Massorètes n'ont pas « créé » la cantillation. Ils ont voulu seulement préserver de l'oubli des traditions consacrées par une pratique déjà longue.

Autre point de repère : on admet généralement que l'Eglise naissante a emprunté à la Synagogue, dont elle était issue, en même temps que les Livres saints, la manière de les chanter. Entre la liturgie juive et la chrétienne, les parentés modales s'avèrent, en effet, nombreuses et frappantes. Les éléments musicaux juifs adoptés par le christianisme primitif ne sauraient donc lui être postérieurs.

Problème plus ardu : que subsiste-t-il, dans le chant synagogaal, de la musique qu'exécutaient jadis les Lévites (instrumentistes et chanteurs) au temple de Jérusalem ?

Les premières synagogues apparurent en Palestine, au retour de l'exil babylonien (600 avant l'ère chrétienne), et elles ont coexisté avec le second, puis le troisième temple (celui d'Hérode). D'abord lieux de réunion et d'étude, les synagogues allaient devenir bientôt des maisons de prière. Un culte d'un style absolument original, sans prêtres, sans sacrifices (apanages exclusifs du Sanctuaire) s'y organisa progressivement. La musique instrumentale en fut exclue. (Exception unique : la « corne de bélier », *shofar*, instrument des plus rudimentaires n'émettant que deux ou trois sons, en rapport de quinte et d'octave. On en sonne encore aujourd'hui, au jour de l'An religieux et à l'issue du Grand Pardon.) Mais la liturgie du Temple servit de modèle : Psaumes, fragments du Pentateuque, précédés et suivis de formules de « bénédiction » ou de louange, continuèrent d'être entonnés par les « prieurs » (*mitpalelim*) et les fidèles des synagogues.

Sur quels motifs ? Ceux-là mêmes, vraisemblablement, que chantaient les Lévites...

Par malheur, nous ignorons tout de l'art lyrique des Lévites. Les maigres renseignements que nous fournissent à ce sujet la Bible et les écrits post-bibliques nous instruisent sans doute des noms des instruments, du nombre des exécutants, mais ne nous apportent aucune précision concernant la nature, les lois de la musique qui se jouait et se chantait au temple de Jérusalem.

Force nous est de considérer le chant synagogal tel qu'en lui-même la tradition le change...

* *

Toute tradition orale (nous venons de voir que la rudimentaire notation *teamiq* elle-même ne saurait se passer entièrement de ce moyen de transmission) implique une part plus ou moins considérable d'aléas. Dans le cas de la tradition musicale juive, les possibilités de déviation se sont accrues du fait que la prière synagogale établit un constant dialogue entre l'assemblée des fidèles (*qahal*) et l'officiant (*hazan* ou *sheliab-tsibour*) — « délégué de la communauté ». — D'où une alternance de livres mélodiques (le *Kaddish* rendu célèbre par Ravel en est le type le plus accompli), de récitatifs syllabiques, réservés au chantre, et de répons mesurés et synchrones incombant à l'assemblée des fidèles. A ce propos, il n'est pas exagéré de dire que le véritable prêtre du culte synagogal est la communauté en prière...

Le degré d'instruction des fidèles, les contacts « culturels » qu'ils ont pris au cours des migrations de la Diaspora ont donc contribué tantôt à la conservation, tantôt à la déformation du chant traditionnel : c'est naturellement dans les milieux les moins « évolués » — le Proche Orient, une partie de l'Est européen — que le patrimoine musical juif a gardé au maximum son identité.

* *

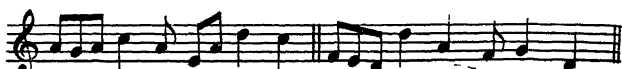
De l'analyse des cantilènes scripturales et de la confrontation de leurs variantes il ressort que le chant synagogal primitif est strictement monodique et modal. S'y font entendre fréquemment les modes de *ré, mi, fa, sol, la*, ainsi que des échelles penta ou tétratonique :

Mode de *ré*Mode de *mi*Mode de *sol*Mode de *fa*Mode de *la*Mode de *mi*

Exemples d'échelle tétratonique :



Exemple d'échelle pentatonique :



Récitations de Psaumes :



Ex. 1.

* * *

Les modes à l'intérieur desquels les mélismes bibliques s'enchaînent ont été générateurs (comme tels ou tels de ces mélismes eux-mêmes) d'autres éléments de la liturgie synagogale :





Ex. 2.

Dans les communautés *askenazie* de l'Occident, par exemple, la prière quotidienne du soir emprunte presque toutes ses inflexions à la cantilène du Pentateuque (mode propre au jour de l'An et à celui du Grand Pardon) :



Ex. 3.

Le chant liturgique juif s'est, bien entendu, développé également hors des limites modales des *teammim*.

Aux modes les plus anciens sont venus s'ajouter progressivement, et parfois se mêler, des échelles chromatiques à une ou deux secondes augmentées, situées soit dans le tétracorde inférieur (2^e — 3^e ou 3^e — 4^e degré), soit dans le tétracorde supérieur (6^e — 7^e degré), soit encore dans l'un et l'autre à la fois.

Certaines de ces gammes, que les chantres juifs utilisent volontiers pour leurs improvisations, s'identifient au *bidjaz* des Arabes et des Turcs.

Les échelles majeure et mineure ont, à leur tour, intégré la musique synagogale.

En dépit de ces influences, le chant religieux juif avait, jusque vers la fin du XVIII^e siècle, gardé son identité et conservé son caractère monodique, alors même que certains officiants se faisaient accompagner par trois, quatre choristes (ténors, basses, soprani) ou plus : ceux-ci se bornaient souvent à des répons et des tenues ou pédales ana-

logues à l'*ison* byzantin. Le fameux *Col Nidré*, relativement moderne (xviii^e siècle) et qui n'est pas un des exemples les plus purs de la tradition musicale juive, a résisté à tous les « arrangements » indiscrets ou maladroits, grâce à la rare vertu expressive de sa ligne mélodique.

[Les premières transcriptions de chants hébraïques sur une portée musicale sont dues à Benedetto Marcello (1686-1739). Il en nota une douzaine, entendus sans doute dans les synagogues de Venise. Peu après, un officiant allemand, Ahron Beer, réunit des compositions liturgiques de son temps, ainsi que des mélodies traditionnelles. Les collections juives de musique religieuse se sont depuis multipliées. Elles sont de valeur inégale. La plus complète et la plus concluante demeure le *The-saurus* (10 volumes in folio) de A. Z. Idelsohn, encore que le système de transcription adopté soit, par endroits, insuffisamment clair.]

C'est dans les premières années du xix^e siècle, avec l'introduction du chœur à quatre parties et, par endroits, de l'orgue, que commence pour la musique synagogale, l'épreuve la plus périlleuse.

A de rares exceptions près la liturgie synagogale, on l'a vu, avait été, jusque là, homophone.

[Le Mantouan Salomone Rossi *Ebreo*, condisciple et collaborateur de Claudio Monteverdi, avait, au xvi^e siècle, composé une trentaine de pièces liturgiques à 3, 4, 5, 6, 7 et 8 voix mixtes. Elles tombèrent dans l'oubli. En 1870, l'officiant parisien Samuel Naumbourg, assisté du jeune Vincent d'Indy, les réunit en volume et les fit adopter partiellement par quelques synagogues.]

Elle ne pouvait le rester indéfiniment. Il est cependant regrettable que les musiciens qui, selon la parole du Psalmiste, entreprirent de « chanter à l'Eternel un chant nouveau » n'aient pas senti la nécessité de rattacher le « nouveau » à l'« ancien » et qu'ils aient prêté une oreille trop complaisante aux appels mondains ou pseudo-religieux. Les opéras, les oratorios en vogue devinrent les principaux modèles des Salomon Sulzer (Autriche); Israël Lovy, Samuel Naumbourg, Samuel David, Emile Jonas (France); Louis Lewandowski (Allemagne); David Nowakowski (Russie). On n'écarta pas entièrement les vieilles mélodies (la Bible, notamment, continua d'être récitée selon les normes traditionnelles), mais on soumit la plupart d'entre elles à un traitement tout à fait étranger

à leur essence modale : on leur imposa des harmonisations, des stylisations mélodiques et rythmiques les rendant parfois méconnaissables.

Nous assistons aujourd'hui à la réaction indispensable. Un peu partout, en Europe occidentale, en Israël, en Amérique on s'emploie à restituer à la tradition lyrique synagogale plus de caractère et d'authenticité.

Recueillis, au moyen du magnétophone, de la bouche d'« informateurs » dignes de foi, les divers éléments de la tradition musicale juive sont transcrits, analysés et classés selon des méthodes ethno-musicologiques rigoureuses.

Grâce à ces efforts, aussi scrupuleux que dévoués, l'ensemble de l'héritage musical hébraïque, *encore vivant*, se trouvera bientôt à l'abri de l'oubli et des déformations.

Une partie assez considérable du legs ancestral aura cependant disparu à jamais, car la génération présente n'a pas recueilli de celles qui l'ont précédée tout ce qui méritait d'être conservé.

Parmi les chants qu'il importe de sauver, il en est qui n'appartiennent pas à la liturgie synagogale. Faute d'un terme plus adéquat, on les appelle « folkloriques » ou « populaires ».

Mais plus d'un relève du culte qui se célèbre dans les foyers juifs, le sabbat et les jours de fête.

On trouve, en outre, maint exemple d'inspiration religieuse dans l'abondante floraison de chants profanes (principalement parmi les berceuses, chants de fiançailles, de mariage, de circoncision, chants de métiers, etc.) yiddish, judéo-espagnols, judéo-arabes, etc. :



Ex. 4.

Un mouvement mystique du XVIII^e siècle — le *bassidisme* — a réservé à la musique instrumentale, au chant, voire à la danse une place éminente. Le fondateur et les animateurs du hassidisme professaient que Dieu veut être servi dans la joie et que la musique est particulièrement apte à « réjouir le cœur de l'homme ».



Ex. 5.

Des influences arabes, turques, persanes, slaves, roumaines, etc., ont marqué le folklore musical juif. Mais celui-ci, à son tour, a influencé diverses traditions populaires, de sorte qu'il est souvent malaisé, en ce domaine, de rendre à chacun ce qui lui revient.

*
*
*

La musique juive n'appartient pas au domaine de l'archéologie : elle demeure un art vivant qui continue d'être pratiqué simultanément sous des formes savante et populaire, liturgique et profane.

A la diversité des traditions s'ajoute aujourd'hui, dans le domaine savant, une production israélienne symphonique et lyrique digne d'intérêt. On n'y remarque pourtant pas encore des noms aussi prestigieux que ceux d'un Ernest Bloch, d'un Darius Milhaud qui, depuis de nombreuses années déjà, s'inspirant de la tradition ancestrale, ont doté la musique juive de partitions dont leurs « Services sacrés » constituent des exemples très significatifs.

Assistons-nous à la naissance d'une « école » musicale juive ? Il est trop tôt pour en décider.

Léon ALGAZI.

BIBLIOGRAPHIE

IDELSOHN, A. Z., *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies* ; dix volumes in-folio, contenant plusieurs milliers de mélodies. Chaque volume est précédé d'une substantielle étude historique et musicologique. Ces volumes ont paru simultanément en anglais (New York), allemand (Leipzig), et hébreu (Jérusalem). Le texte allemand a été publié à Leipzig, 1914-1932.

IDELSOHN, A. Z., *Jewish Music in its historical Development*, 1 vol., Henry Holt and Company, New York, 1929.

GRADENWITZ, Peter, *The Music of Israël*, W. W. Norton and Company Inc., New York, 1949.

ROSOWSKY, Salomon, *The Cantillation of the Bible*, 1 vol., The Reconstruction Press, New York, 1957.

WERNER, Eric, *The Sacred Bridge — The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the first Millennium*, Dennis Dobson, Londres, 1958.

BINDER, A. W., *Biblical Chant*, Philosophical Library, New York.

LA MUSIQUE
DANS
L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

LA MUSIQUE DES CIVILISATIONS GRÉCO-LATINES

DURANT de longs siècles, la musique accompagne la vie du peuple grec. Il y a peu d'épisodes de la vie civile, militaire, religieuse ou intellectuelle qui ne soient liés au chant et au son. L'instruction musicale, que le citoyen reçoit dès son enfance, le rend capable de participer activement aux manifestations artistiques de la Cité. L'art des sons, appris comme un devoir, ne fait pas seulement partie de l'instruction artistique et littéraire, mais de l'éducation morale. Les poètes et les philosophes vantent la musique avec enthousiasme; les législateurs s'en occupent; il n'y a personne, dirait-on, qui ne témoigne de l'intérêt à son égard.

Cette musique des Anciens n'a consisté cependant, tout au long de l'évolution historique des temps classiques, qu'en une mélodie d'une rigoureuse simplicité, à l'intérieur d'un *ambitus* réduit, soutenue, lorsqu'elle s'exprimait par la voix humaine, par quelque instrument de structure rudimentaire. La même ligne mélodique était reproduite par la voix et l'instrument, non sans que ce dernier ne se permît quelques sons étrangers à la mélodie proprement dite. On ajoutera que cette musique se présente à nous comme quelque chose d'immuable qui traverse les générations sans être troublée dans sa simplicité paisible et immatérielle. Il est également vrai que, pour les plus anciens, les textes musicaux réellement sûrs sont en très petit nombre. Encore présentent-ils, pour la plupart, des mutilations et des lacunes qui les font ressembler à des monuments en ruine. Toutefois, en dépit des incertitudes, notre connaissance des musiques antiques, appuyée sur les témoignages des écrivains du temps, est suffisante pour justifier l'exactitude d'une vue d'ensemble.

Comparée à la nôtre, la musique grecque ancienne ne

connaît que des moyens et des procédés enfantins. La musique des temps modernes, pléthorique, recherche continuellement des voies nouvelles, tandis que l'art du passé avait recours à un cercle limité d'effets. Des générations entières cependant ont fait preuve d'un enthousiasme et d'un intérêt qui ne se sont pas toujours retrouvés dans les siècles suivants. Il s'ensuit que les préférences esthétiques des ancêtres de notre civilisation étaient, en musique, bien différentes des nôtres et nous devons faire un effort pour les comprendre, sans pouvoir les apprécier totalement. D'où l'obligation, pour qui veut donner un panorama complet de l'art musical pendant l'époque classique, de définir sa constitution interne avant d'en retrouver l'histoire. C'est ce que nous allons essayer de faire dans les pages qui suivent et où sont omis ou limités certains aspects techniques qui ont donné lieu à des controverses entre spécialistes.

ÉLÉMENTS TECHNIQUES

LES MODES

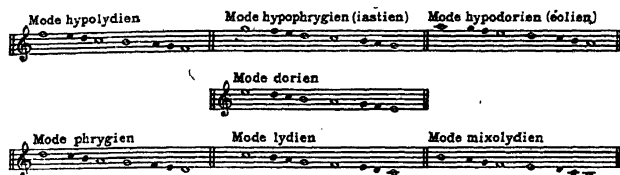
Dans notre musique, l'ordonnance des sons est fondée sur une octave limitée sur le clavier par *ut* et les six touches blanches qui le suivent — jusqu'à la rencontre d'un autre *ut*. Pour les Grecs, il en allait sensiblement de même, avec cette différence qu'il leur était possible d'établir une octave à partir de chaque note. Les sept octaves possibles qui résultaient de ce procédé recevaient les noms de *modes* ou *harmonies*.

Il faut toutefois prendre garde au sens de ce dernier mot. De nos jours, l'harmonie est le résultat de la résonnance simultanée de plusieurs sons de hauteurs diverses, alors que pour les Grecs, qui ne pratiquaient pas couramment la simultanéité des sons, une *harmonie* signifiait une succession bien ordonnée de sons dans un schéma modal.

Les *modes* sont conçus indépendamment de la hauteur absolue des sons (nous verrons plus loin comment on fixait cette hauteur). Ce sont simplement des schémas abstraits qui donnent les rapports réciproques entre les

sons successifs de la gamme considérée. En outre, la gamme, quel que soit son point de départ, va de l'aigu au grave — au contraire de nos théories musicales —, la conception d'une série de sons descendante leur paraissant plus naturelle (Aristote, *Problèmes musicaux*, XXXIII).

Au centre du système musical grec, s'inscrit le mode dorien, constitué par les huit sons compris entre les deux *mi* ; au-dessous de lui se trouve le mode phrygien, compris entre deux *ré* ; le mode lydien entre deux *ut* ; le mode mixolydien entre deux *si*. Au-dessus du dorien, il y a le mode hypolydien construit sur l'échelle de *fa*, le mode hypophrygien sur l'échelle de *sol*, le mode hypodorien sur l'échelle de *la*.



Nous voyons apparaître ici des dénominations qui semblent attribuer à certaines octaves une origine extra-hellénique, de source orientale. Mais l'histoire des modes reste assez obscure, car le classement théorique en question est d'époque tardive. D'origine diverse, ils présentèrent certainement en des temps plus reculés des différences de structure qu'on atténuera plus tard de manière à permettre leur coordination systématique. Il y avait, par exemple, une variété de l'hypodorien qui était appelée mode éolien, cependant que l'hypophrygien était identique à un ancien mode iaastien. Ces dénominations primitives disparurent pour ne laisser subsister que les sept que nous avons citées. Mais comme les Grecs n'avaient pas oublié l'origine « barbare » de certains modes, leur prédilection alla au mode dorien. Ce dernier était considéré comme le seul digne des hommes libres et des femmes honnêtes, quoiqu'on s'accordât, en même temps, pour tolérer le mode phrygien qui s'adaptait assez bien aux choses de la vie paisible (Platon, *la République*, III). En ce qui concerne les modes lydien et

hypolydien, et plus tard mixolydien, les simplifications apportées à la théorie modale les firent tomber en désuétude.

Comme on le voit par les jugements platoniciens, il faut préciser que les Grecs attribuaient aux modes — conçus d'ailleurs dans une extrême simplicité mélodique — un caractère particulier, tel que l'effusion d'un sentiment ou l'expression d'un état d'âme. C'était la doctrine de l'*éthos* des modes, sans correspondance exacte dans notre sentiment musical, orienté différemment.

Or, sur cette doctrine, les Anciens ont beaucoup et même trop écrit. Pour eux, le dorien était viril et majestueux, le phrygien enthousiaste et bachique, le mixolydien pathétique, les modes avec le préfixe *hypo* étant considérés comme moins actifs que ceux qui n'en comportaient pas. Si l'on ajoute que certains modes étaient, par tradition, affectés à un type particulier de composition (hymnes, chœurs tragiques, dithyrambes, aulodies, citharodies, etc...), on comprendra sans peine que le style traditionnel de ces compositions en soit venu à influencer la détermination de l'*éthos*. Lorsqu'elles sont exécutées de notre temps, les mélodies écrites selon les échelles modales grecques ne font naître en nous que des sensations indéterminées : cette musique, assez indéfinissable, nous paraît manquer de conclusion. Ainsi nous serait-il impossible d'attribuer à ces innocentes et minces cantilènes des significations complexes, et de les rendre responsables, comme le faisaient les philosophes, de méfaits d'ordre moral ou social. Mais le développement séculaire de la musique polyphonique et les nécessités tyranniques des combinaisons harmoniques ont radicalement changé notre conception musicale et nous ont rendus définitivement étrangers aux époques que nous sommes en train d'étudier.

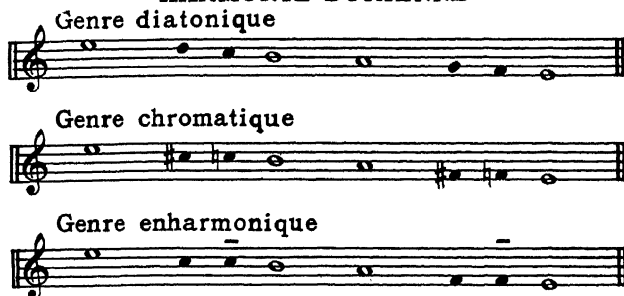
GENRES, NUANCES ET TONS

Hors l'ordonnance de ces sons en sept gammes différentes, les Grecs reconnaissaient la possibilité d'altérer certains degrés de l'octave modale. On obtenait ainsi les genres, qui étaient au nombre de trois : *diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*. Le premier de ces genres était constitué de sons simples, sans altérations, correspondant

aux touches blanches de notre clavier. Dans le genre chromatique, le 2^e et le 6^e degré de l'échelle descendante étaient altérés — comme si nous ajoutions deux touches noires de notre clavier. Dans le troisième cas enfin, le genre enharmonique, certains sons — à savoir le 3^e et le 7^e de l'échelle descendante — étaient affectés de valeurs intermédiaires — quart de ton — que notre clavier est impuissant à reproduire.

Voici ce que devenait l'harmonie dorienne dans les trois genres (le signe —, au-dessus de la note, désignant un abaissement de $\frac{1}{4}$ de ton) :

HARMONIE DORIENNE



Il y avait encore d'autres possibilités de modifier la hauteur de certains sons. Les Grecs admettaient en effet que, d'un point de vue théorique, l'octave se divisait en vingt-quatre parties, adoptant ainsi une répartition double de la nôtre (qui comprend douze degrés, soit douze demi-tons) ce qui revient à dire qu'ils mettaient ainsi en jeu des quarts de ton. Cela était surtout valable en théorie. En pratique, l'usage des *nuances* — ainsi nommées — se réduisait à abaisser certains sons, dans les genres diatonique et chromatique, d'une fraction d'un demi-ton. Cette opération s'accomplissait sur la lyre et la cithare en diminuant quelque peu la tension de certaines cordes et, pour les instruments à vent, en obturant partiellement avec le doigt le trou correspondant au son qu'on voulait abaisser.

Il est permis de penser que les divers genres du diatonique et que les sous-nuances furent importés d'Asie en Grèce. Si les artistes helléniques les ont employés assidûment, ils n'en ont jamais oublié la provenance exotique. Ces harmonies ainsi modifiées ne furent pas appliquées à la musique chorale, domaine incontesté de la sobriété du genre diatonique, où il était impossible d'avoir recours à des intonations grêles et incertaines. Au contraire, le solo vocal et le solo instrumental employaient largement, auprès du diatonique, les deux autres genres et même les nuances. Tout cela fut, bien entendu, l'objet de maintes contestations et discussions; philosophes et musiciens, théoriciens et praticiens, conservateurs et novateurs se retrouvèrent souvent dans des camps opposés.

Nous avons déjà dit qu'il fallait concevoir les modes comme des schémas abstraits, tout à fait indépendants de la hauteur absolue des sons. Pour transposer les divers modes plus haut ou plus bas dans l'*ambitus* sonore, l'Antiquité employait les *tons*, qui désignaient les degrés de l'échelle générale des sons sur lesquels on établissait le mode.

L'ensemble tonal utilisé par les Grecs comprenait quinze tons — soit douze tons compris dans une octave chromatique complète, plus trois tons qui étaient la répétition, à l'octave aiguë, des trois tons plus graves. Le système entier était divisé en trois groupes de cinq tons. Le groupe central comprenait les tons dorien, iastien, phrygien, éolien et lydien; dans le groupe inférieur, les mêmes sons étaient affectés du préfixe *hypo*, tandis que dans le groupe aigu le préfixe devenait *hyper*. Tout cela intervint lorsqu'on fut parvenu à une systématisation théorique qui prétendit remédier au désordre provoqué par plusieurs causes dans le mécanisme tonal et ses liaisons avec les échelles modales. Sans insister sur la confusion que ce mécanisme tonal introduisit dans les théories musicales de l'Antiquité, nous nous bornerons à ajouter que les tons, comme les modes eux-mêmes, étaient traditionnellement liés à des types déterminés de composition ou de moyens instrumentaux et que le degré de gravité ou d'acuité dans l'exécution d'un morceau contribuait également à son *éthos*.

Toujours en ce qui concerne la théorie musicale hellé-

nique, nous rappellerons que nous possédons une échelle-type : celle d'*ut*. Les Grecs, nous l'avons dit, en avaient sept. Alors que nous avons la possibilité de varier certains sons de notre gamme unique, dans les deux formes majeure et mineure, les Grecs avaient, pour chaque mode, trois genres dans lesquels certains sons variaient en hauteur à l'intérieur de l'échelle modale. De plus, l'usage des *nuances* introduisait de nouvelles variantes et de nouvelles subtilités. Le fait que les théories qui nous ont été transmises n'étaient pas toujours mises en pratique et qu'elles ne purent résister dans leur ensemble à l'usure des siècles, ne saurait nous empêcher de constater que la musique de ces époques suivait des voies bien différentes de celle qu'elle emprunte aujourd'hui. Le mode était une entité, conçue uniquement comme fonction mélodique et utilisée de manière à faire valoir la couleur et l'expression de la mélodie, alors que notre musique poursuit des fins analogues par des moyens tout différents — notamment au moyen d'agréations harmoniques. Ces dernières restèrent inconnues à toutes les époques de la musique grecque.



RYTHMIQUE ET MÉTRIQUE

Une inclination instinctive pour l'ordre et la juste mesure dans les actes nécessaires à la conservation de l'existence nous prédisposerait à goûter le rythme (Aristote, *Problèmes musicaux*, xxxviii). Le rythme est constitué par la succession, bien ordonnée dans le temps, des sons, des syllabes vocales, des mouvements du corps humain. La nature elle-même exprime le rythme, non seulement dans l'organisation du corps (pouls, respiration, marche), mais dans plusieurs autres phénomènes périodiques, semblables à eux-mêmes en des temps égaux. Le rythme est donc d'origine extra-musicale et universelle.

Dans la musique grecque, la prévalence de la parole chantée, unie à la particularité des langues classiques dont la versification était fondée sur son principe quantitatif, nous permet de parler du rythme en rapport avec la poésie. Les liens entre les deux arts étaient si étroits qu'il est possible d'affirmer : 1^o qu'à la syllabe longue correspondait un son long et à la syllabe brève, un son

bref; 2° que chaque syllabe longue ou chaque son long valaient deux syllabes ou deux sons brefs.

Encore faut-il observer ici que nous avons affaire à de simples schémas, indépendants de la durée effective des sons et des syllabes. De même que le mode est indépendant de la hauteur absolue de la composition et fixe uniquement les rapports réciproques entre les sons, de même les schémas métriques fixent des rapports relatifs. C'est à la vitesse de l'exécution musicale (l'*agogè* des Grecs; le « mouvement » de notre musique) d'établir les durées rythmiques absolues.

A un certain moment de l'histoire grecque, il arriva que la matière rythmique fut assujettie à une révision et à une systématisation théorique par Aristoxène de Tarente (~ IV^e siècle), l'écrivain le plus intéressant dont l'Antiquité nous ait transmis les travaux sur ce sujet. Il fonda son système sur une figure rythmique primordiale, dite *temps premier*, qui ne peut contenir plus d'une syllabe, plus d'un son, plus d'un mouvement de danse, ni ne peut être décomposée en aucune nuance. Il est convenu de figurer ce temps premier (qui est identique à la syllabe brève : \cup et qui est, au fond, une véritable unité de mesure) par la croche ; tandis que la longue : $-$, sera figurée par la noire . Une suite uniforme de sons est dépourvue de rythme jusqu'au moment où l'on met en relief certains sons, séparés par un nombre égal d'unités, de manière à former des groupements égaux qui commencent par un *ictus* (accent fort). Le sentiment humain est toutefois incapable de réunir en un seul groupe beaucoup d'unités, et seuls les groupes binaires ou ternaires sont appréciés par nous, tandis que des groupements plus étendus sont décomposés par notre esprit en groupes moindres, tels que $4 = 2 \times 2$, $6 = 3 \times 2$ (ou vice versa), $5 = 3 + 2$ (ou vice versa), etc.

Le groupe rythmique compris entre deux *ictus* est le *pied* ou *mesure*. Comme l'*ictus* était d'ordinaire marqué par les Grecs en frappant le sol du pied (muni quelquefois d'une semelle de bois), on reconnaissait dans chaque mesure deux phases : un abaissement (*thesis*) et une élévation (*arsis*). Le *pied* se divisait donc en deux parties : l'une forte (frappé), l'autre faible (levé), ces parties pouvant être égales ou inégales selon l'espèce du rythme.

Voici la représentation musicale des pieds fondamentaux de la poésie classique :

4 temps premiers

DACTYLE $\frac{2}{4}$ $\overline{\text{th}}$ $\overline{\text{a}}$ ü | ANAPESTE $\frac{2}{4}$ $\overline{\text{a}}$ ü | $\overline{\text{th}}$

3 temps premiers

TROCHÉE $\frac{3}{8}$ $\overline{\text{th}}$ $\overline{\text{a}}$ | IAMBE $\frac{3}{8}$ $\overline{\text{a}}$ | $\overline{\text{th}}$

5 temps premiers

PÉON $\frac{5}{8}$ $\overline{\text{th}}$ ü $\overline{\text{a}}$ ü | BACCHIUS $\frac{5}{8}$ ü $\overline{\text{a}}$ ü | $\overline{\text{th}}$

6 temps premiers

IONIQUE MAJEUR $\frac{3}{4}$ $\overline{\text{th}}$ $\overline{\text{a}}$ ü | IIONIQUE MINEUR $\frac{3}{4}$ $\overline{\text{a}}$ ü | $\overline{\text{th}}$

A gauche on voit les rythmes qui commencent avec la *thesis*, tandis qu'à droite sont ceux qui débutent avec l'*arsis*. Les premières formules étaient dites *thétiques*, les secondes *anacroustiques*.

Pour chacun des pieds, il est possible d'opérer toutes les formes de décomposition, contraction et inversion, c'est-à-dire qu'une longue peut être toujours décomposée en deux brèves équivalentes, ou bien deux brèves contractées dans une longue; les figures peuvent aussi être inverties. On parvient de cette manière à un grand nombre de formules rythmiques, dont voici seulement les principales :



Genre dactylique

SPONDÉE $\frac{2}{4}$ $\overline{\text{th}}$ $\overline{\text{a}}$ SPONDÉE ANAPESTIQUE $\frac{2}{4}$ $\overline{\text{th}}$ | $\overline{\text{a}}$


DACTYLE ANAPESTIQUE $\frac{2}{4}$ $\overline{\text{th}}$ | $\overline{\text{a}}$ ü

PROCÉLEUSMATIQUE $\frac{2}{4}$ ü ü ü |


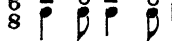
Genre trochaïque



IAMBE RETOURNÉ $\frac{3}{8}$  | TRIBRAQUE $\frac{3}{8}$  |

Genre péonique

CRÉTIQUE $\frac{5}{8}$  |

Genre ionique

CHORIAMBE $\frac{3}{4}$  | DITROCHÉE $\frac{6}{8}$  |







MOLOSSE $\frac{3}{4}$  | IONIQUE COUPÉ $\frac{6}{8}$  |

Une formule rythmique bien caractéristique était celle du rythme *dochmique*, qui, dans la tragédie, exprimait l'extrême agitation. Il résultait d'une succession de mesures : $\frac{3}{8}$ et $\frac{5}{8}$:

$\frac{3}{8}$  | $\frac{5}{8}$    | $\frac{3}{8}$  | $\frac{5}{8}$   | $\frac{3}{8}$  |

Rappelons encore qu'on rencontre parfois, en scandant le vers dans une succession dactylique, un trochée ou un tribraque, ou bien dans une succession trochaïque, un dactyle ou un spondée. Ce sont deux cas de rythmes irrationnels; c'est-à-dire de rythmes qui ne peuvent pas diviser exactement la durée de la mesure en temps premiers. Mais l'exécution musicale en est tout à fait aisée, correspondant dans le premier cas à un triolet introduit dans une série binaire (rythme *dactyle trochaïque*, *épitríte* ou *dorien*) :

Trochée entre deux dactyles

$\frac{2}{4}$   |  ³  |   |









dans le deuxième cas à une figure de ce type :

Dactyle entre deux trochées

$\frac{3}{8}$   |   |   |

Ce sont de petits problèmes que les enfants des classes de solfège apprennent facilement à résoudre, et pourtant ces mêmes problèmes ont fort préoccupé les métriciens, qui oublient trop souvent de se tourner vers la musique pour demander à la pratique vivante de dissiper l'obscurité des doctrines des Anciens. Ils emploient assez souvent un langage compliqué et définissent certaines formules rythmiques de telle manière que le musicien, qui traduit les mêmes formules en écriture musicale, se trouve dans l'impossibilité de les approuver. (Voir le choriamb, noté ci-avant [p. 386], qui est défini quelquefois comme un pied composé, formé par l'union d'un trochée [ou chorée] et d'un iambe; alors qu'il est de toute évidence que cette union subsiste seulement *du point de vue graphique*, et la disposition de la *thésis* et de l'*arsis* suffit à démontrer qu'il s'agit bien d'un pied simple, qui n'a rien à voir avec le genre ternaire.)

Il y a aussi des rythmes qui sont fondés sur des sons d'une durée supérieure au temps premier. Voilà les plus importants d'entre eux :

SPONDEE MAJEUR	$\frac{2}{2}$				
TROCHÉE SÉMANTIQUE	$\frac{3}{2}$				
ORTHIOS	$\frac{3}{2}$				

Enfin il faut dire que les Grecs possédaient des signes qui exprimaient les silences. Comme il est naturel, ces derniers étaient considérés comme partie intégrante d'un pied (ce qui est parfois négligé par les métriciens) :

Λ équivaut à 7

⋈ équivaut à 2

⋈ équivaut à 2 7

Si maintenant nous passons des pieds simples aux organismes rythmiques d'ordre supérieur, c'est-à-dire à la succession de plusieurs pieds ou mesures, nous trouvons les membres de phrase (*kôla*) qui, eux aussi, peuvent être binaires, ternaires, quaternaires, quinaires ou sénaires. Nous aurons donc les dipodies, les tripodies, les tétrapodies, les pentapodies, jusqu'aux hexapodies. Les premiers de ces groupements sont les membres les plus communs, les pentapodies les moins communs. Chaque vers coïncidait d'ordinaire avec un *kôlon*.

Au-dessus des membres de phrase, la *période* était composée d'une succession de membres, soit de vers liés ensemble, tandis que le *système* (strophe) comprenait une suite de *kôla* similaires, groupés en sections d'une longueur variable. La strophe se répétait plusieurs fois avec un rythme et une mélodie identiques; mais on différenciait le type *monostrophique* (dans lequel une même strophe était répétée indéfiniment) du type *antistrophique*. Dans ce dernier cas, les strophes étaient réunies en couples symétriques auxquels s'ajoutait une troisième strophe dissemblable (*épode*), la réunion des trois constituant une *triade*. A une époque postérieure enfin ce fut la composition *anabolique* qui prévalut. Il s'agit d'une composition qui unissait en un tout une suite de strophes indépendantes, dissemblables et inégales, chacune d'elles ayant sa mélodie et son développement mélodique propres.

Nous avons dit au commencement de ce paragraphe que l'étroite liaison qui existait en Grèce entre poésie et musique résidait dans l'identité de la quantité de syllabes et de la durée relative des sons. Mais de cette affirmation on ne saurait conclure que la correcte scansion d'un poème littéraire ancien nous livre *ipso facto* le rythme musical selon lequel le poème était chanté : il n'est que le squelette, pour ainsi dire, de la mélodie perdue. En fait, la loi qui liait la quantité de la syllabe à la durée du son ne fut pas intégralement appliquée à toutes les époques du monde classique. Si en un temps plus reculé la correspondance existait, il semble que, par la suite, le procédé ait subi quelque relâchement, ne fût-ce que pour obtenir des mélodies plus souples, moins strictement liées au vers. Toutefois, cette loi ne fut jamais complètement abandonnée et elle resta toujours un des fondements techniques du lyrisme antique.

Un dernier mot reste à dire sur les rythmes à propos de leur *éthos*, c'est-à-dire à propos de leur signification expressive, de leurs liens avec des sentiments et des situations déterminés. Tout en laissant de côté certaines précisions, il faut reconnaître que les caractères éthiques de chaque rythme (autrement dit, ce qui ressortit aux différents modes) concordent encore avec le sentiment moderne. La noblesse et la solennité d'une série dactylique spondaïque, par exemple, peuvent être appréciées de nous comme elles l'étaient au temps où les rhapsodes déclamaient les poèmes homériques, et l'effet que produit l'*Allegretto* de la *VII^e Symphonie* de Beethoven, qui se développe sur ce rythme, appartient précisément à cet ordre de sensations. La vivacité, l'élan des trochées et des iambes trouvent leur exacte correspondance dans nombre de pages de notre musique; il suffira de rappeler certains scherzos beethoveniens. Les formes quinaires et certaines combinaisons de rythmes, qui étaient assez communes dans l'Antiquité, le sont beaucoup moins chez nous; néanmoins, elles se rencontrent partout dans la musique d'aujourd'hui et leur valeur expressive correspond parfaitement à ce qu'en ont écrit les Anciens. L'extrême exaltation de Tristán à Karéol, lorsque s'approche le vaisseau d'Yseult, s'exprime en une succession haletante et frénétique de mesures binaires, ternaires, quinaires (p. 910 et suiv. de la « partition de poche »). Que sont-elles ces successions, sinon le reflet moderne des dochmiaques véhéments, qui dans l'Antiquité apparaissaient partout où les passions humaines se peignaient dans leur plus grande violence? D'où l'on voit, pour conclure, que le rythme a des racines bien profondes dans la psychologie humaine. Comme tel, il est resté immanent à notre nature à travers les âges.

LES MOYENS :

LA VOIX HUMAINE, LES INSTRUMENTS

Voyons maintenant quels étaient les moyens dont le musicien antique disposait pour l'exécution, c'est-à-dire quels instruments il employait.

La première place doit être donnée ici à la voix humaine, le plus noble de tous les instruments musicaux. La mélodie vocale, tant individuelle que chorale, mais

toujours soutenue par des instruments, constitue l'aspect technique fondamental de la musique grecque. Comme celle-ci réunissait à la fois le mot et le son, elle représentait le meilleur moyen d'expression d'un art où la poésie était étroitement liée à la musique.

Il n'y a pourtant aucun indice que les Anciens aient cherché à assujettir l'organe vocal à des procédés éducatifs, afin d'améliorer les qualités naturelles des chanteurs. Tout le monde chante dans l'Antiquité; mais les enfants et les adultes, les hommes et les femmes ne font que s'abandonner à leurs dispositions naturelles, sans connaître même les rudiments d'un art que possède aujourd'hui le plus modeste de nos chanteurs. Lorsque Aristote soutient l'infériorité technique de la voix humaine par comparaison avec les instruments (*Problèmes musicaux*, x), il se réfère évidemment à des voix incultes, les seules qu'il entendît, et qui, mis à part les sujets exceptionnels, ont une moindre précision d'attaque qu'un instrument. Le défaut d'une véritable technique vocale obligeait à contenir la plupart des chants dans une étendue moyenne, correspondant pour l'homme à la partie médiane de la voix de baryton et pour la femme à celle de mezzo-soprano. Mais dans la période classique, les femmes n'étaient admises que bien rarement aux exécutions musicales publiques. Il y avait bien à Sparte, où la femme jouissait d'une liberté supérieure à celle des autres villes grecques, des chœurs féminins; mais à Athènes, ce sont les chœurs d'hommes ou d'enfants qui se disputent la palme, et les musiciens grecs ne s'occupent que des voix viriles. L'adoption d'un registre moyen ne demandait, après tout, que peu d'habileté aux exécutants; au surplus, un art qui ignore les constructions polyphoniques à voix superposées n'a nullement besoin de disposer de voix exceptionnelles. Ces voix toutefois existaient, comme elles ont toujours existé, même chez des personnes qui n'ont jamais étudié le chant. Les virtuoses rivalisaient dans les concours en chantant avec une voix *nétoïde*, c'est-à-dire avec une voix de ténor (en opposition avec la voix *mésoïde* du baryton et *hypatoïde* de la basse), des mélodies écrites dans un registre élevé, dans la plupart des cas des nomes *orthioi* (nous retrouverons sous peu cette dénomination). Mais ceux qui pouvaient le faire étaient rares (Aristote, *op. cit.*, xxxvii).

LYRE ET CITHARE.

En ce qui concerne les instruments de musique proprement dits, parmi les nombreux instruments à cordes connus des Grecs, la première place doit être accordée à la *lyre*, dont la *cithare* fut un dérivé. La lyre est l'instrument millénaire qui traversa presque sans changement l'Antiquité, des premières lueurs de l'Egée à la fin du monde gréco-romain. *Phorminx* fut son nom le plus ancien. Elle consistait, dans sa première forme, en deux cornes ovines recourbées, réunies en haut par une traverse et jointes en bas à une cavité fermée (à l'origine une écaille de tortue), qui formait caisse de résonance. La cithare est une lyre perfectionnée. La cavité résonnante est beaucoup plus ample, de manière à augmenter l'intensité du son; les deux bras sont également creux. Les grandes cithares de concert, d'une forme élégante, souvent richement ornées, que nous voyons en grand nombre dans la décoration des vases, cachaient en plus dans la caisse quelques lames vibrantes qui venaient accroître la puissance sonore de l'instrument.

Lyre et cithare ont des cordes de boyau, d'égale longueur mais de diverses intonations; on variait donc leur tension et peut-être leur épaisseur. De la traverse à la caisse elles demeuraient parallèles ou presque. Il y en avait sept à l'origine. Plus tard, après de longs tâtonnements, leur nombre fut porté à huit, neuf, onze, douze, jusqu'à quinze et plus encore, et elles étaient accordées de manière qu'on pût disposer sur l'instrument de plusieurs échelles modales. Toutefois les ressources de la cithare furent toujours plus grandes, tandis que la modeste lyre restait l'instrument pédagogique et domestique. Les mains de l'exécutant se partageaient les cordes : les graves à gauche, les aiguës à droite. On les touchait directement avec les doigts ou bien avec un plectre d'os ou de métal, que les virtuoses, cependant, dédaignaient. Le timbre de l'instrument était grave, plein, mais somme toute peu intense. C'était l'instrument consacré à Apollon et il s'adaptait parfaitement à la conception de beauté pure et sereine dominant dans la musique hellénique sévère. La Grèce connut beaucoup d'autres instruments à cordes. Ils furent pour la plupart importés de l'Orient. Ils appartenaient soit au même type que la lyre-cithare (cordes d'égale longueur et de tension diverse), soit au

type de notre harpe (cordes de longueur diverse, forme triangulaire). Nous ne citerons ici que le *barbiton*, qui accompagnait les compositions de la grande musique lyrique éolienne (Alcée, Sappho); le *clepsiambe* dont se servit Archiloque pour ses chants satiriques; la *magadis*, sur laquelle on faisait résonner dans le même temps une corde et son octave aiguë, si bien que *magadiser* signifie : exécuter un chant en octave.

AULOS.

A côté de la lyre-cithare, l'emploi des *auloi* était universel dans l'Antiquité. Sous cette dénomination, on comprenait en général des instruments qu'aujourd'hui nous reconnaissons appartenir à des familles diverses, correspondant à celles de nos flûtes, hautbois et clarinettes. Ils comprenaient un tuyau cylindrique ou conique (de roseau, d'os, d'ivoire, de métal), qui produisait des sons de hauteur différente au moyen de la fermeture d'une série de trous pratiqués dans la paroi du tuyau même. Les modes d'ébranlement de la colonne d'air pouvaient être différents : on avait des *auloi* avec embouchure de flûte, des *auloi* à simple languette, d'autres à double languette.

Les *auloi* rendaient toute l'échelle sonore comprise entre les sons aigus de notre flûte et les notes les plus graves de la voix de baryton. Cette étendue était répartie entre un nombre considérable d'instruments, dont il serait inutile de faire ici la description. Pour nous en tenir à l'essentiel, nous citerons les *syringes* (ou *syrinx*), les vraies flûtes de l'Antiquité, instruments populaires et rustiques, qu'on retrouve aux époques les plus reculées et qui n'étaient pas des flûtes traversières (celle dont on joue en la tenant horizontalement), mais des flûtes droites, comme nos flûtes à bec ou comme était la flûte encore du temps de Bach. La flûte droite était appelée *monaulos*, la traversière *plagiaulos*. Ce dernier type n'était pas inconnu des Grecs, qui le tenaient des Egyptiens; mais en Grèce, il fut toujours peu utilisé.

Les *auloi*, moins aigus, étaient tous des instruments à anche, du type de nos hautbois et clarinettes. C'étaient ceux qu'employaient les meilleurs artistes. Si leur sonorité n'était pas considérable, elle n'en était pas moins pénétrante. Parmi eux l'*aulos pythique*, utilisé dans les

grands concours musicaux, était le plus important. C'était un instrument ténor, comparable à la voix mâle. Tous ces instruments disposaient, comme les nôtres, d'un seul tuyau, d'une seule colonne d'air qui vibrerait. Mais il y avait aussi des instruments polycalames, comme la *flûte de Pan*, la *syringe ennéaphone* (neuf sons), instrument des Satyres. Dans cette flûte, chaque tuyau, bouché à l'orifice inférieur au moyen d'un tampon de cire, rendait un seul son, qu'on obtenait en soufflant dans l'extrémité ouverte comme on siffle dans une clef. Il y avait aussi le *diaulos*, la flûte à deux tuyaux, qui cependant resta toujours un instrument rudimentaire, dédaigné des virtuoses. Cet *aulos*, condamné à une polyphonie perpétuelle (car on ne pouvait évidemment pas souffler dans un tuyau sans souffler en même temps dans l'autre), était employé dans certaines pièces traditionnelles. C'est ainsi que Pollux nous a transmis le souvenir du *gamélion* (air de noces) dans lequel, en une intention symbolique, on accouplait un *aulos* soprano à un *aulos* ténor, tandis que dans certains airs qui étaient joués dans les festins, les tuyaux étaient du même type, car, dit le vieux grammairien, à table les convives sont toujours égaux. Il est clair que chaque tuyau ne pouvait disposer de grandes ressources musicales, parce que l'exécutant ne pouvait disposer que de quatre doigts, le cinquième servant à soutenir l'instrument, alors que sur l'*aulos monocalame*, les trous, en général, étaient au nombre de sept. L'*aulète*, en renforçant son souffle, faisait sortir non pas le son fondamental, mais son premier harmonique. Toute la série des sons sautait de cette manière à l'octave aiguë, selon un phénomène naturel que les Grecs connaissaient bien. Il faut encore mentionner la possibilité d'obtenir de manière permanente, sur les *auloi*, des sons un peu plus bas que ceux donnés par les trous. A cette intention, on adaptait aux trous de petits tuyaux, de petits appendices qui allongeaient quelque peu la longueur de la colonne d'air vibrante.

Les *auloi* étaient des instruments orgiaïstiques. Si la lyre était consacrée à Apollon, le *calame* (chalumeau) était dédié à Dionysos et à ses rites. La lyre était l'instrument de l'éthos, le calame celui du pathos. L'*aulos* était en outre l'instrument de grands concours musicaux

panhelléniques, et on ne dédaignait pas non plus, sous ses formes les plus communes, de s'en servir à des fins utilitaires, comme de donner la cadence aux rameurs, aux gymnastes et aux soldats.

Les Grecs n'ignoraient pas cette catégorie d'instruments de musique que nous appelons, d'après la matière dont ils sont faits, les « cuivres ». Mais la puissance sonore dont ils étaient doués les rendait peu convenables à l'art de l'époque. Instruments de hérauts, les *salpinges* furent donc vouées aux sonneries militaires et religieuses. Plus tard on les admit aux grands concours, mais le prix n'allait pas à celui qui déployait le plus de talent ou de grâce, mais à celui qui, pourvu de robustes poumons, se faisait entendre le plus loin. Le son d'Epidates était entendu à une distance de cinquante stades et Hérodore de Mégare était capable de jouer de deux salpinges à la fois. Evidemment, rien de musical en tout cela.

Enfin les instruments à percussion n'étaient pas davantage inconnus de l'Antiquité classique. Tambourins, cymbales, sistres, crotales de dimensions différentes, toute une variété de types très anciens et universellement connus, étaient laissés aux cérémonies orgiaïstiques et aux danses des hétaïres.

L'HÉTÉROPHONIE

L'*aulos* double, condamné à une perpétuelle diaphonie, nous conduit à parler des procédés polyphoniques employés dans l'Antiquité gréco-romaine. La question a été longuement discutée par les historiens des doctrines musicales de l'Antiquité, quelques-uns niant que les Anciens aient jamais pratiqué ces procédés.

Il n'est pas douteux que dans le cours entier de la civilisation ancienne, l'aspect naturel de la musique, quels que fussent sa forme et les moyens employés, était l'homophonie : une seule mélodie, une seule succession de sons, fût-elle entonnée par cent voix ou cent instruments. Mais il n'est pas dépourvu d'intérêt de savoir que les Grecs connurent au moins certaines tentatives d'hétérophonie : les combinaisons de sons qu'ils pratiquaient furent cependant absolument rudimentaires, quasi accidentelles, et certes ni les exécutants ni les auditeurs n'eurent jamais l'idée des lois physiques et

esthétiques qui régissent une musique à plusieurs parties. Voyons en quoi consistaient ces tentatives.

Lorsqu'un chœur et des instruments reproduisent la même ligne mélodique, il se peut que des voix féminines ou enfantines chantent avec des voix viriles, ou bien qu'un instrument soprano s'unisse à un instrument ténor. Dans ces cas, l'impossibilité d'agir à l'unisson, à cause de la différence entre la voix de l'homme et celle de la femme ou de l'enfant, ou bien à cause de la distance des registres instrumentaux, produit une forme primordiale de polyphonie : les voix à distance d'une octave. Alors que nous ne donnons pas une valeur polyphonique à une succession d'octaves, les Grecs, dans l'élémentaire simplicité de leur art, considéraient attentivement le procédé et lui donnaient le nom d'*antiphonie*. Sous ce terme, ils englobaient aussi les successions de voix en quintes ou en quarts, ce qui correspond à la distance que la nature a établie entre une voix aiguë (soprano ou ténor) et une voix moyenne (mezzo-soprano ou baryton), ou bien entre une voix moyenne et une voix grave. Ces formes rudimentaires de polyphonie ont paru dures à nos oreilles et notre art les a abandonnées pendant des siècles.

Le cas le plus général qui donnait lieu à des procédés hétérophoniques (à la *symphonie*, disaient les Anciens) était celui du chanteur soutenu par un instrument. Ce dernier, nous l'avons déjà dit, ne faisait la plupart du temps que doubler simplement la voix. Mais l'accompagnateur professionnel savait s'éloigner quelque peu de la règle. Dans ce cas, l'instrument exécutait un prélude qui constituait l'introduction au chant, puis, quand la voix entrait en action, non seulement il doublait le chant, mais il faisait entendre d'autres sons, au choix de l'instrumentiste, en introduisant quelques variantes au thème vocal. Ces sons étrangers à la mélodie n'étaient pourtant liés à elle par aucune loi, et il est probable que si par un miracle nous pouvions reproduire un de ces duos qui, selon Plutarque, furent inventés par Archiloque de Paros et dans lesquels les dissonances se mêlaient indifféremment aux consonnances, nos oreilles n'en seraient pas extrêmement charmées.

Des duos de ce type étaient également possibles entre deux *auloi* ou bien entre une cithare et un aulos. Dans ce

dernier cas, la cithare avait la partie principale et l'aulos, tout au contraire de ce que nous ferions avec des instruments de ce genre, accompagnait ces duos, que l'on nommait *synaulies*. Ils étaient exécutés aussi bien dans le cas de la cithare employée polyphoniquement que dans celui du diaulos.

Une autre singularité de ces tentatives incertaines d'accouplement sonore provient de ce que la partie accompagnante était toujours à l'aigu de la partie principale, c'est-à-dire que le chant était toujours au grave.

Il faut toutefois reconnaître que nous avons peu de détails sur la polyphonie des Anciens, ce qui explique les débats auxquels la question a donné lieu de nos jours. Elle existait, cela n'est pas douteux; mais il n'est pas douteux non plus qu'il s'agissait là d'un procédé peu répandu, limité dans ses applications et abandonné aux virtuoses. Platon, qui pourtant nous a donné dans un passage de ses *Lois* (VII) les détails les plus intéressants sur les procédés hétérophoniques, les répudie et veut les exclure de l'éducation de la jeunesse.

LA RÉUNION DES ARTS MUSICAUX

Nous avons dit plus haut que le rythme constitue la norme commune qui commande l'évolution dans le temps de la poésie, de la musique et de la danse, conjointes ou séparées. Ces trois arts musicaux se présentent à nous comme un tout dans les différentes formes de la lyrique chorale, comme aussi dans le théâtre tragique ou comique; mais la poésie apparaît comme la reine de la triade.

Tout conspirait à lui donner la prééminence : la signification plus concrète de la parole, la transparence du chant qui laissait à découvert le texte, la pratique constante de l'homophonie vocale, les moyens instrumentaux peu nombreux qui s'unissaient à la voix. La musique n'est pour Aristote (*Poétique*, VI) que l'assaisonnement de la poésie. La danse, également, et on peut la détacher de l'ensemble avec plus de facilité encore.

LA DANSE.

La danse, que les Grecs nommaient *orchestique*, faisait également partie, comme ses deux sœurs, de l'éducation

de la jeunesse. Elle avait donc sa place dans la vie religieuse, dans la vie publique et privée. Les créations les plus hautes du génie hellénique l'appelaient en aide et elle intervenait sous une multitude de formes.

Plutarque dit que, dans les danses de son époque, on recherchait trois choses : le mouvement, l'attitude et le geste (*Propos de table*, ix, 15). Platon et Aristote nous donnent plus de détails. Ce dernier écrit que « les danseurs imitent par les attitudes rythmiques de leur corps les caractères, les affections, les actions » (*Poétique*, i). Donc, on veut que la danse exprime avec clarté les idées de la poésie qu'elle accompagne; elle doit les exprimer avec la beauté plastique des corps animés par des attitudes et des gestes appropriés. La vaste participation de l'*orchestrique* aux manifestations artistiques plus complexes de l'Hellade veut qu'elle puisse disposer de figurations abondantes et d'une force dramatique particulière, alors que nous-mêmes, guidés par des principes esthétiques, nous voulons que la danse soit avant tout l'art qui idéalise le corps humain dans des attitudes et des mouvements harmonieux. C'est au fond le but des figurations académiques de nos danseuses en maillot et en tutu, et l'on peut aisément voir que des fils très ténus relient dans nos ballets ces mêmes figurations à un argument quelconque. C'est seulement lorsque l'action scénique doit unir un épisode dansé à l'autre, qu'intervient la mimique, à laquelle est confiée la tâche aristotélicienne d'exprimer des caractères, des affections, des actions. En Grèce, au contraire, tous les danseurs étaient des mimes, et la danse avait un but bien précis : elle était avant tout mimique et ne consistait pas en une manifestation abstraite. Il existait une liaison intime et constante entre les sentiments commandés par l'argument et leur traduction plastique par les attitudes et les gestes des danseurs. Dans les ensembles, les danseurs assumaient indifféremment le même rôle, sans qu'il existât de premiers danseurs, de grands et de petits sujets, etc. On en peut inférer que les danseurs antiques n'étaient pas soumis à une discipline individuelle aussi rigoureuse que celle que notre chorégraphie impose aux danseurs d'aujourd'hui.

C'est une étude attentive et patiente de la statuaire et de la peinture qui a permis de reconstituer les principes techniques de la danse grecque. Cette étude a révélé

qu'un grand nombre de nos figures étaient connues des Anciens. Néanmoins, leur technique chorégraphique n'était pas aussi développée que la nôtre. Elle n'avait ni le fini d'exécution, ni la vigueur de maintien que nous tenons pour indispensables. On pourrait répéter à ce propos ce que nous avons dit des chanteurs grecs, dont les gosiers s'évertuaient de leur mieux pour utiliser les ressources que la nature leur avait départies; de même les danseurs sautaient et s'agitaient selon la solidité de leurs jarrets, s'en remettant à leur fougue pour improviser la mimique qui convenait à leur personnage. La danse grecque, qu'on serait peut-être tenté d'imaginer comme un spectacle soumis aux exigences d'une esthétique raffinée, devait être bien différente : elle s'ordonnait en figures plus ou moins complexes exécutées par des moyens qui ne différaient pas sensiblement des nôtres, mais qui ressortissaient à une chorégraphie rudimentaire, réalisant des ensembles quelque peu confus, car les Grecs ne témoignaient pas d'une exigence excessive à l'égard de la symétrie et du synchronisme des groupes orchestiques. Dans les danses dionysiaques le désordre était même de règle.

Sans la danse, la poésie et la musique devenaient un solo vocal accompagné, c'est-à-dire la *citharodie* ou l'*aulodie* selon l'instrument qui s'accouplait à la voix. Si la composition était seulement instrumentale, on employait d'autres dénominations relatives à l'instrument qui était en jeu : *citharistique* et *aulétique*. Dans ces cas, on avait affaire à une musique dominée par un souci de virtuosité. Les deux derniers termes servaient aussi pour indiquer d'une manière générale l'art de jouer de la cithare ou de l'aulos.

LE NOME.

La composition la plus fameuse pour voix accompagnée ou pour un instrument solo était le *nome* (*nomos*). Littéralement le mot signifie « règle » ou « loi », mais dans la terminologie musicale hellénique il était employé pour désigner plusieurs choses. Avant tout, le *nomos* est une mélodie inventée dans le passé le plus reculé et transmise de génération en génération. C'était probablement un chant très simple, une trame constituée par une

brève succession de notes essentielles à la signification mélodique, sur laquelle les musiciens travaillaient d'âge en âge afin d'en tirer des chants plus étendus. Il est évident qu'ils utilisaient à cette fin des procédés analogues à ceux de nos compositeurs, lorsqu'ils écrivent une suite de variations sur un thème original ou emprunté. Nous touchons ici à l'un des aspects les plus singuliers de cet art si éloigné du nôtre : au gré de l'auditeur, l'originalité de la création, c'est-à-dire la qualité essentielle que nous exigeons de nos compositeurs, paraissait si peu nécessaire, qu'elle rebutait le public et le détournait de l'œuvre. Aristote, dans ses *Problèmes musicaux* (xl), affirme qu'il est plus délectable d'écouter un morceau déjà connu qu'une pièce de musique inédite, parce que l'auditeur a la possibilité de suivre de près l'exécutant. Il éprouve en effet plus de plaisir à approfondir un langage qu'il connaît d'avance et, pendant l'exécution, il chante en lui-même, en même temps que le musicien. Il paraît évident que la pénétration musicale du public devait être bien lente, les mélomanes bien paresseux. Qui s'étonnerait après cela que la musique ancienne nous apparaisse, comme nous l'avons déjà remarqué, sous les espèces d'un système dont l'immobilité, l'immuabilité nous déconcertent étrangement ? Une compréhension plus prompte et plus ouverte aurait sans doute favorisé une évolution plus rapide. Le Pseudo-Plutarque, dans un long passage du *De musica* (chap. xxxv et suiv.), nous dit qu'il est extrêmement difficile d'émettre des jugements en matière de musique. Il complique la question en imposant au critique une somme de connaissances allant de la technique musicale et poétique la plus approfondie à la philosophie, au goût esthétique le plus délié. Ces connaissances ne pouvaient évidemment être exigées du commun des citoyens, lequel devait se satisfaire de mélodies traditionnelles plus ou moins rafraîchies par le talent d'un artiste contemporain, mais qui n'en remontaient pas moins aux âges les plus reculés, voire aux génies mythiques d'Orphée ou d'Olympos.

Le *nome* (*nomos*) était aussi un terme générique servant à désigner une composition musicale destinée à être exécutée en public par un chanteur accompagné ou bien par un instrument soliste. Quatre types étaient alors possibles : le *nome citharodique* et le *nome aulodique* selon

l'instrument qui accompagnait, ou bien le *nome citharistique* et le *nome aulétique* pour les virtuoses de cithare et d'aulos. Ces différents types de composition n'eurent pas tous, cependant, une égale fortune. Les nomes citharodiques et aulétiques furent les formes favorites de l'art raffiné, tandis que le nome aulodique tombait assez vite en désuétude comme type de composition agonale, et le nome citharistique apparaît tardivement, sans jamais connaître une grande vogue.

Enfin, le nome était une forme, une structure architectonique musicale. Voici, par exemple, comment se divisait le nome citharodique (Pollux, iv, 66) : *préambule* ou *proème*, *début*, *transition*, *ombilic* ou *partie moyenne*, *retour*, *final*, *épilogue* ou *sortie*. Le plus fameux de tous les nomes était le *nome pythique*, nome aulétique, véritable poème symphonique en miniature, où l'on dépeignait le combat d'Apollon contre le serpent Python. Ce nome était divisé de la façon suivante : *introduction*, où le dieu s'apprêtait à la lutte, *provocation*, où il défiait le serpent, *iambique* (évidente allusion au rythme obligatoire à cette partie) où se déroulait le combat parmi les fanfares des trompettes, imitées par l'aulos, et le grincement des dents du dragon; *prière* pour commémorer la victoire d'Apollon, et enfin *ovation* où le dieu entonnait un chant triomphal (Pollux, iv, 84). Il semble que le nome citharistique se déroula plus tard sur ce même canevas.

Pour conclure sur le nome, il faut savoir, quelle que soit la signification qu'on veuille attribuer au mot, qu'il doit être considéré seulement du point de vue musical. Même s'il s'agit d'un nome citharodique ou aulodique, c'est-à-dire d'une composition vocale accompagnée, c'est la musique qui l'emporte sur la poésie. L'évolution du nome concerne donc exclusivement l'histoire de la musique.

Les dénominations de nomes qui, outre le *pythicon*, sont parvenues jusqu'à nous, sont nombreuses; mais trop souvent on ne peut en rendre raison. Le nome peut se référer à une région (nome béotien, éolien, etc.), ou bien au nombre des parties dont il est composé (ex. : nome tétraèdre), au rythme (ex. : nome trochaïque), à une personne (nome de Terpandre, de Képion, etc.), à un dieu (nome d'Arès, d'Athéna, etc.). Certains nomes étaient chantés et joués dans le registre aigu (nome

orthien). Certaines dénominations restent complètement obscures (nome du Christ, nome Polycéphale, nome du Figuier), bien que, de loin en loin, un musicologue s'attache, sans y parvenir, à en découvrir la signification : il y a le Réservé, l'Elégiaque, le Comarque (Prélude), le Funèbre, le Trimèle (composé de trois mélodies) et d'autres encore, dont le Pseudo-Plutarque (*De musica*, IV et VII) et d'autres écrivains nous ont conservé le souvenir.

LA NOTATION MUSICALE

Pendant de nombreux siècles (on peut même dire pendant des millénaires) les mélodies se transmirent dans le monde hellénique d'un chanteur ou d'un instrumentiste à l'autre, jusqu'au moment où, parvenus à un stade plus avancé des connaissances musicales, les musiciens s'attaquèrent au problème de la notation qui, pour de nombreux siècles encore, allait constituer une des plus importantes acquisitions de l'art musical. Cet événement se produisit au ~ VI^e siècle, peut-être un peu plus tôt; mais il est probable que l'usage du premier système de notation musicale ne s'est imposé qu'au ~ V^e siècle.

Cette notation était alphabétique, c'est-à-dire qu'elle s'appuyait sur des signes graphiques constitués par des lettres de l'alphabet ou des signes semblables. La notation de notre temps, elle, use d'une portée de cinq lignes (celle de l'Eglise latine en a quatre) et représente graphiquement, par la hauteur des signes, l'intervalle qui sépare les sons entre eux. Elle est dite pour cela *diastématique*. Il est évident que des signes alphabétiques ne sauraient aspirer à la même efficacité représentative; simples symboles, ils requièrent une interprétation.

Cette notation comptait seize signes, qu'on dit provenir d'un alphabet hellénique d'époque archaïque. Elle correspondait à deux octaves éoliennes, plus un ton au grave. Ces signes correspondaient tous aux touches blanches du clavier. Mais nous savons que les Grecs ont employé les sons correspondant à nos touches noires — et même d'autres sons que notre piano ne saurait rendre et que nous avons écartés de notre organisation musicale. D'accord avec la théorie, l'alphabet musical répondait à l'octave divisée en vingt-quatre parties, moyennant quoi chacun des seize signes pouvait avoir trois aspects :

1^o soit que dans la position normale, il correspondît au son naturel ; 2^o soit que renversé (c'est-à-dire tracé comme son image dans un miroir) il correspondît à la touche noire plus élevée d'un demi-ton ; 3^o soit que couché, il signifiât l'élévation d'un quart de ton. De cette manière, on disposait d'un système de quarante-huit signes qui suffisaient pour noter avec exactitude.

A une époque postérieure, les Grecs crurent nécessaire d'introduire un autre système de notation, qui fut appelé *notation vocale*, le premier système gardant le nom de *notation instrumentale*, sans que pour cela on voulût restreindre respectivement leur emploi aux voix ou aux instruments. Ce nouveau système était lui aussi alphabétique et constitué par les vingt-quatre lettres de l'alphabet ionien étendues, pour plus d'une octave, à tous les intervalles de demi-tons et quarts de ton, dans la région moyenne de la voix.

Ce nouveau système était inférieur au précédent parce qu'il était moins bien organisé. Le premier indiquait avec un nombre moindre de signes les notes principales d'une gamme et les sons contigus se rapportaient rationnellement à ces notes. L'autre système figurait une longue série ascendante sans aucun souci de simplification ; c'est pour cela que la notation dite instrumentale, qui accompagna la naissance et le développement de la théorie musicale hellénique, prévalut décidément sur sa rivale.

En écrivant la musique, les Grecs, comme nous, traçaient les signes musicaux au-dessus du texte poétique. Les syllabes imposaient leurs durées aux sons, et pour cette raison il n'était pas besoin, dans le cas le plus général, d'employer de signes rythmiques. Ces signes existaient pourtant, y compris les silences, et on les juxtaposait aux signes désignant des sons, mais seulement dans le cas où les durées poétiques et musicales ne concordaient pas.

Les notations musicales grecques changèrent les destinées de la musique hellénique. Quand, avec la diffusion de l'hellénisme dans le monde ancien, la musique perdit sa sereine grandeur, quand la culture grecque ne fut plus qu'hellénistique, la notation musicale resta le privilège du petit nombre. Elle ne fut plus comprise que des savants, qui manquaient au demeurant de connaissances musicales. L'idée demeura toutefois de lier le son au signe alphabétique, et cette idée fut transmise au monde

latin où elle donna naissance aux premières notations musicales du Moyen âge, qui furent, elles aussi, alphabétiques.

LA MUSIQUE EN GRÈCE

LA PRÉHISTOIRE

On sait qu'à une époque reculée, les îles de la mer Egée et les rivages des continents avoisinants furent le siège d'une civilisation raffinée, d'où sortit la civilisation grecque (~ 3000-~ 1200). La Crète, l'île la plus grande de cette mer, fut le foyer de la nation égéenne, sur laquelle régnait en un temps lointain le légendaire Minos. C'est vers la Crète que les Grecs des temps historiques se tournaient presque instinctivement, saluant en elle l'antique Mère de leur civilisation. Vers l'an ~ 2000, les Achéens, dont Homère devait plus tard chanter les hauts faits, descendent tout le long de la péninsule balkanique; leurs plus grandes villes, placées sur le continent, sont Mycènes et Tirynthe. Des catastrophes successives, dont les causes nous sont inconnues, abattent les palais, consomment les villes, qui sont pillées de surcroît. Le dernier désastre (~ 1200) donne le signal de l'arrivée des Doriens venus de l'Illyrie, peuple de mœurs rudes, si on les compare aux Egéens et aux Achéens, beaucoup plus avancés sur les voies de la culture. L'irruption des Doriens provoque l'écroulement et la disparition de la belle civilisation égéenne. Ainsi finit l'âge ancien de l'Hellade. Le Moyen âge commence, rempli pour nous d'épaisses ténèbres. Il faut attendre plus de trois cents ans pour reprendre le fil de l'histoire. Il faut attendre que les Grecs, rassemblés autour du plus fameux sanctuaire de leur race, inaugurent, avec la 1^{re} olympiade (~ 776-~ 773) le commencement des temps nouveaux.

De longs siècles (deux millénaires séparent les premiers vestiges de l'Egée du commencement des olympiades) se dérobent à l'information et ne livrent pas à nos recherches plus de secrets que la pioche des archéologues n'en a découvert. C'est assez dire qu'on ne peut espérer écrire l'histoire d'un art aussi fugitif et immatériel que la musique de ces temps oubliés.

Il n'est pourtant pas impossible de montrer comment, de la nuit des siècles égéens, proviennent de nombreuses coutumes que l'on a cru jadis élaborées par les Grecs historiques. Il est certain que les lumières confuses recueillies par les Grecs eux-mêmes sur les origines de leur musique remontent à cet âge-là, et que les personnages auxquels ils assignaient telle ou telle découverte ou invention dans le domaine de cet art vécurent dans ces âges lointains. Olympos et Arion, Hyagnis et Marsyas, Orphée et Thamyris, Eumolpos, Olène, Ardalos, etc., tels sont les noms de ces artistes mythiques, venus de la nuit de la préhistoire grecque. Cette préhistoire contient aussi certainement l'enfance de la musique, mais cette enfance, comme toutes les enfances, fut oubliée ou ne demeura qu'à l'état fragmentaire et nébuleux. Mais voici que les fouilles archéologiques viennent arracher au passé le plus reculé les preuves d'une activité musicale rudimentaire. Des statuettes représentant des joueurs d'aulos double et de harpe triangulaire ont été retrouvées à Théra et à Kéros, dans les Cyclades; les archéologues les font remonter aux périodes de l'ancienne civilisation cycladique ($\sim 3000 \sim 2000$). Mosso a déterré à Phaestos (Crète) des fragments d'aulos qu'il a retrouvés dans des couches que l'on peut dater de ~ 4000 . A Chypre, les fouilles ont exhumé d'autres statuettes de joueurs d'aulos, à Mycènes et à Ithaque des fragments d'auloi en ivoire et en os, tandis que la mission archéologique italienne mettait au jour, à Haghia Triada (côte méridionale de la Crète) un sarcophage sur les côtés duquel sont peints des joueurs de lyre heptacorde et d'aulos double (environ ~ 1400). Enfin à Spata (Athènes), à Mycènes et à Troie on tirait du sol des fragments de lyre à quatre et sept cordes. La légende selon laquelle le Lesbien Terpandre, qui aurait vécu vers le \sim VIII^e siècle, aurait fixé à sept le nombre des cordes, malgré la violente hostilité de ses contemporains, est donc fantaisiste, puisque, mille ans avant lui, la lyre heptacorde était familière aux hommes du minoen et au peuple achéen. Il est évidemment impossible de savoir quel genre de musique on pratiquait aux temps de l'Egée, dont chaque période inclut plusieurs siècles; mais il n'est pas douteux qu'il s'agissait d'un art d'une simplicité élémentaire, encore bien éloigné de ce qui parut aux Grecs de l'époque histo-

rique l'héritage d'une civilisation arriérée. En tout cas, la préhistoire nous a laissé quelques traces de manifestations musicales collectives : cortèges, chœurs, danses. On n'a pas d'indice d'une activité sociale où la musique aurait revêtu la forme d'un solo chanté ou joué en présence d'un public. Peut-être ces formes naquirent-elles plus tard, lorsque, avec la poésie épique, apparaît l'aède. On ne voit pas d'exemple de manifestation d'une virtuosité personnelle. L'instrument resta peut-être subordonné en toute occasion aux voix et aux danses. C'était donc la vie collective d'un art qui s'exprimait selon des formes probablement rudimentaires et peu personnelles. Et pourtant la musique est ainsi faite que l'acte qui la crée est le fait d'un seul homme; rien ne l'illustre mieux que le cas de la musique homophone. Les progrès de l'individualisme artistique détachèrent de la foule anonyme ceux qui avaient créé les plus beaux chants. Ils étaient incontestablement peu nombreux. Salués par la postérité comme divins, leurs noms devinrent légendaires ou se confondirent avec les mythes.

Dans les poèmes homériques, il n'est pas rare de rencontrer des allusions aux coutumes musicales contemporaines du poète. Ce temps, s'il ne correspond pas tout à fait à l'égéen-mycénien, était certainement encore imbu des habitudes de cette civilisation. Le chant et la danse, ornement du festin (*Illiade* I, 471; *Odyssée* VIII, 69 et 254); la Crète foyer traditionnel d'une chorale orchestrale très développée (*Illiade* XVIII, 492 et 590), etc. Hyménées, péans, danses chorales allègres défraient les écrits des plus anciens auteurs, qui rapportent ce qu'ils ont recueilli de leurs lointains prédécesseurs. La mission archéologique italienne à Phaestos, Evans à Cnossos ont étudié les aires théâtrales des palais des Minossides, qui remontent à ~ 1900-~ 1750 : ce sont de vastes cours avec des trottoirs pavés au centre et entourées de larges gradins conçus pour obtenir la meilleure visibilité. Peut-être dans ces « cours » royales n'a-t-on pas donné de spectacles au sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot, mais des cortèges et des rites religieux s'y sont déroulés, dans lesquels la musique a certainement joué son rôle.

Un ensemble de souvenirs et de survivances rattache donc la musique de l'antiquité gréco-romaine aux sources

égéennes et la linguistique moderne vient enfin confirmer l'intuition du savant, le récit du poète, la trouvaille de l'archéologue. Cette science nous prouve que dans la langue grecque, il y a des mots qui ne proviennent ni du grec ni d'autres langages indo-européens et dont la présence ne s'explique qu'en admettant leur dérivation d'une langue encore inconnue qui dut être employée avant l'arrivée des Hellènes dans des territoires qui ne furent grecs que par la suite. Parmi ces mots, qu'on reconnaît à leurs désinences, à la position du *sigma* ou à d'autres particularités phonétiques, on rencontre bon nombre de termes musicaux tels que cithare, cithariste, lyre, syrinx, péan, dithyrambe, etc. Ainsi, concurremment avec le langage, les Egéens créèrent-ils les premières musiques de la civilisation méditerranéenne et les transmirent-ils à travers les siècles à leurs héritiers, les Hellènes.

LA PREMIÈRE CATASTASE

Quand le peuple grec sortit de son obscure préhistoire et prit conscience de sa tradition, il reconnut l'importance de deux moments historiques qu'il distingue lui-même sous les dénominations de première et deuxième *catastase*. Littéralement, le mot veut dire « institution, constitution », et sous ce titre furent comprises les notions les plus variées : invention de mélodies, de rythmes, de formes; innovations stylistiques; rôle croissant de la musique dans l'éducation de la jeunesse, dans la vie publique et privée. En ce qui concerne en particulier la première *catastase*, de nombreuses innovations furent dues à ses musiciens. Nous savons pourtant qu'un millénaire auparavant, la musique était vigoureusement implantée dans le monde égéen et mycénien. Nous devons donc accueillir avec quelque scepticisme l'attribution à un musicien ou à un autre du mérite de telle ou telle invention. Toutefois il ne faut pas diminuer l'importance des *catastases*. Alors que commence l'époque dite de la Renaissance grecque, et après de longs siècles de création musicale spontanée et quelque peu tâtonnante, nous pouvons nous représenter les *catastases* comme des systématisations successives de la technique poétique, musicale et orchestrale, comme l'instauration d'une discipline de l'art et le signe de son intégration sociale. Si nous

ne sommes pas encore au stade de l'énonciation théorique qui viendra plus tard, il reste que les plus grands musiciens des deux périodes, bien qu'on puisse aujourd'hui réduire leur part d'invention, durent au moins choisir entre les formes, adopter des critères, suivre des règles qu'ils avaient peut-être imaginées ou adoptées. La première catastase s'illustre du nom de Terpandre, Lesbien d'Antisse, célèbre citharède qui paraît dans la deuxième moitié du ~ VIII^e siècle et fut quatre fois vainqueur aux jeux Olympiques. Avec lui, le solo vocal prend place dans les grandes fêtes nationales helléniques, et Terpandre même, selon Pollux (IV, 66), fut l'inventeur du nome citharodique. Il ne nous reste de sa production que quelques minuscules fragments poétiques, alors que sa mémoire fut célébrée pendant des siècles dans le monde grec.

Un autre poète-musicien fut l'illustre Archiloque de Paros, qui vécut au commencement du ~ VII^e siècle. Avec ses rythmes vifs, agiles, et ses formes brèves, l'inspiration populaire pénètre la poésie et la musique proprement artistique pour la première fois dans l'histoire de la littérature universelle. Pour la première fois s'accomplit cette transfusion salutaire. Le sentiment dionysiaque s'affirme chez le vieux musicien avec force; ses chants bachiques et érotiques, ses rythmes cycliques empruntés aux rondes dansées de la plèbe, marquent dans la Renaissance hellénique les premières expressions d'une musique vocale laïque et non narrative, à distance égale de l'hymne et des héroïsmes de l'épique, tout en cherchant à exprimer les vicissitudes de l'existence et le monde des passions avec une grande richesse de couleurs et une grande vivacité de mouvements. Les Anciens placèrent Archiloque au niveau d'Homère, et sa renommée fut grande pendant des siècles. On dit qu'il inventa l'*alternative* qui, comme son nom l'indique, alterne la poésie chantée et la récitation de vers avec accompagnement musical. C'est la *paracatalogè* (récitation non chantée, mais accompagnée par un instrument de musique) mélodramatique, qui, après Archiloque, passera dans la tragédie.

Parmi les compositeurs aulodiques de la première catastase, on doit citer Clonas, personnage peut-être légendaire, créateur de *nomes* et compositeur d'hymnes en vers épiques. D'une plus grande renommée, Tyrtée l'Athénien fut un maître d'école boiteux qui, envoyé à

Sparte à l'époque de la seconde guerre messénienne (~ 645-~628), appela aux armes et conduisit au combat les Lacédémoniens aux sons de ses chants virils. Les *embateria* qu'il composa sur les vers *parémiaques* (tétrapodies anapestiques catalectiques) constituent les premières marches militaires. Des sentiments moins martiaux inspirèrent les chants de Mimnerme de Smyrne, l'amant fameux de l'aulète Nanno, qui s'illustra autour de ~ 630. Il fut aussi un excellent exécutant sur aulos et créa, semble-t-il, l'élégie amoureuse.

L'art aulodique, art de la passion s'il en fut, bien que cultivé à toutes les époques de l'antiquité grecque, ne fut pas toujours reconnu en tant que forme d'art élaborée. Dans les concours musicaux de Delphes, l'aulodie ne fut admise qu'une seule fois, au commencement du ~ VI^e siècle. La victoire d'Echembratos d'Arcadie, de l'école de Clonas, mit fin, en l'an ~ 586, à la tentative et, dès lors, le solo avec aulos cessa d'être considéré comme un art de premier plan. L'aulos conserva cependant pour toujours la tâche importante de soutenir les voix dans plusieurs types de compositions, entre autres le dithyrambe.

L'aulétique demeura un champ très étendu d'expériences musicales. Elle n'était pas moins ancienne, au demeurant, que l'aulodie. Il est probable même qu'elle l'a précédée, s'il est vrai que les premiers instruments de musique de l'humanité aient été des instruments à vent. Mais l'aulos, dans ses modèles les plus rustiques, demeura aux mains des pâtres et des paysans, puis peu à peu, en grandissant dans la considération du public, finit par être admis aux concours de Delphes. Il semble, de plus, que la tradition aulétique fut d'origine phrygienne. Les aulètes légendaires de la préhistoire, dont le plus illustre fut Olympos, n'étaient-ils pas Phrygiens ?

En vérité, il y eut deux Olympos, et le plus connu, Olympos le Jeune, vécut dans la première moitié du ~ VII^e siècle. Sa renommée connut les faveurs de la postérité. Plutarque, Aristote et Platon en parlèrent avec insistance et l'on finit par lui attribuer nombre d'innovations et de découvertes qui, probablement, ne lui appartenaient pas. Peut-être ne fit-il qu'introduire en Grèce, et utiliser mieux que d'autres, des éléments et des procédés d'exécution déjà pratiqués dans sa Phrygie natale.

Des musiciens exclusivement aulétiques, c'est-à-dire qui composaient des musiques instrumentales et non des accompagnements, rien ne nous a été conservé, à l'exception des dénominations de nomes dont ils furent les inventeurs (pour autant que l'on puisse faire crédit aux écrivains anciens). Ainsi Cratès composa-t-il, le premier, un nome polycéphale, inspiré par le mythe du combat de Persée avec la Gorgone (Pindare, *XII^e Pythique*); Hiérax, le nome endrome (air de course pour les athlètes) qui fut employé traditionnellement pour accompagner à Olympie le *pentathlon*. Plus illustre encore fut Sacadas d'Argos, auteur du nome pythique dont nous avons déjà parlé. Ce nome fut si célèbre, que l'instrument sur lequel il avait été joué prit le nom d'aulos pythique.

Si la destinée de l'aulos joué en solo fut brillante, le même sort ne fut pas réservé au solo de cithare. Peut-être de moindres possibilités imitatives ou de moindres ressources expressives firent-elles que la musique citharistique occupa une place assez limitée dans l'histoire de l'art musical grec. La pratique du solo de cithare eut peut-être son berceau dans l'Arcadie montagnaise. Plus heureuse que l'aulodie, la citharistique se maintint dans le programme des concours de Delphes jusqu'à la fin de l'Antiquité, mais elle ne réussit jamais à intéresser le public au même titre que la citharodie ou que l'aulétique. Il semble que les nomes citharistiques se modelaient pour la forme sur le nome pythique, avec les variantes que le caractère et les diverses possibilités techniques de l'instrument imposaient, en particulier l'emploi du genre chromatique, propre à la cithare, comme l'enharmonique l'était à l'aulos. Lorsqu'elle participait à un concours, la cithare prenait le nom de pythique.

LA SECONDE CATASTASE ET LES GRANDES COMPOSITIONS CHORALES

Si la précédente catastase se place aux premières lueurs de l'histoire grecque, celle dont nous allons parler peut être placée à l'époque de l'hégémonie de Sparte (~ VII^e siècle). Cette époque fut illustrée par la grande lyrique chorale.

On comprendra sans peine que l'Etat lacédémonien devait accueillir avec faveur un art où chaque

citoyen n'était estimé que comme partie d'une masse qui agissait avec discipline et selon un ordre préétabli. Les institutions musicales spartiates étaient aussi développées que celles qui préparaient le citoyen à la guerre, et la pratique continuelle de la musique et de la danse atténuait la dureté du régime éducatif et de la vie. L'hoplite qui, jeune homme, avait participé aux Gymnopédies, danse, lorsqu'il est adulte, la *pyrrhique*; il marche au combat au son de l'aulos, il attaque l'ennemi en chantant l'*embatérion*, remercie les dieux de la victoire en entonnant le *péan*, tandis que le son et le rythme règlent la marche gracieuse des jeunes filles vers les temples. Savoir bien chanter en chœur faisait partie de la discipline du citoyen spartiate, et si la ville ne produisit jamais de grands poètes ni de grands musiciens, du moins accueillit-elle avec bienveillance les artistes qui y accoururent des autres régions de la Grèce.

Le chœur antique était bien différent du nôtre. D'abord, il accompagnait presque toujours la marche ou la danse. Ensuite, il ne comprenait jamais plus d'une cinquantaine d'exécutants, d'ordinaire entre quinze et trente. Enfin, il n'avait pas la complexe majesté d'expression de notre groupement choral, parce qu'il était toujours monodique. Mais on ne peut, pour autant, dédaigner l'art d'un Thalétas, d'un Pindare, d'un Bacchylide. Mis à part la valeur poétique des créations et l'énorme diversité de la technique musicale, nous sommes encore à même d'apprécier les formes précises et pures d'un art primordial, où se meuvent sur un horizon limpide et net les attitudes sculpturales des formes humaines nues. Le chant de l'Eglise latine, l'authentique chant grégorien, encore pratiqué aujourd'hui dans toute sa pureté par quelques communautés monastiques, nous montre quel art grandiose peut produire une musique chorale exclusivement homophone.

LES CHANTS CHORAUX.

Nous allons maintenant mentionner les diverses espèces de chants choraux de la Grèce. Le plus ancien de tous était l'*hymne*, chant de louange ou d'imploration adressé aux dieux, composition de type liturgique, d'intonation grave et solennelle. Plusieurs autres chants dérivèrent de lui et chacun eut son caractère spécial, ses rythmes,

ses harmonies, ses danses propres. Tout en conservant une grande liberté à l'intérieur de l'expression lyrique, ils restèrent liés à la divinité, sinon par l'invocation directe, du moins par les souvenirs mythiques qu'exprimaient les vers du poète. Avec l'écoulement des siècles, les liens religieux finirent par se relâcher et le mythe resta comme motif littéraire.

Le *péan* et le *prosodion* restèrent, dans le chant choral, plus proches du sentiment religieux. Privés de danse, pleins d'austérité, liés aux rythmes dactyliques et aux valeurs longues de la mélodie, ils étaient exécutés l'un de pied ferme, l'autre en marchant. Ils s'adressaient à Apollon, pour faire cesser un fléau; et plus tard cette destination s'étendit aux refrains qu'on exécutait aussi bien après une victoire qu'à la fin d'un repas, non seulement en l'honneur d'Apollon, mais aussi d'Artémis ou même de Zeus. Le *prosodion* assumait plus particulièrement l'office de chant processionnel, exécuté sur des tripodies anapestiques (le vers *énoplion* ou *prosodique*), sur lesquelles pouvait se développer seule une mélodie au souffle bref, aux fréquents retours, presque litanique. Les valeurs longues et les silences lui donnaient son ampleur et sa majesté. Les deux hymnes étaient accompagnés à l'origine par la cithare, mais l'aulos ne tarda pas à être employé lui aussi. Dans le *prosodion* même, évidemment pour des nécessités d'ordre pratique, car il s'agissait de soutenir un chant au grand air et en mouvement, on arriva à l'emploi simultané des cithares et des auloi.

L'*hyporchème* était au contraire un chant vif, enthousiaste où, rapides, s'écoulaient les rythmes iambo-trochaïques et péoniques. Ici l'hymne avait délaissé le culte des dieux pour servir au plaisir des hommes. Nous sommes dans le règne des *allegro con brio* et des *scherzando*, qui, de Crète, berceau de cette danse chantée, se répandirent dans la Grèce entière.

Le chant de l'*épinicie*, ode triomphale, s'élevait devant le peuple entier d'une ville pour honorer l'athlète vainqueur aux jeux. Debout sur le char et revêtu d'un riche habit, le héros était entouré de ses parents et de ses amis, tandis que la foule se pressait dans les rues et l'accompagnait au temple. C'est là qu'il consacrait aux dieux sa couronne et sacrifiait en leur honneur. Puis venait

le moment culminant de la fête : l'exécution de l'ode dans la cour du palais du prince ou bien au portique du temple, au prytanée de la ville, ou encore sur une place publique. Dans les célébrations les plus importantes, le grand poète-musicien-maître ès danses, qui avait été chargé de la composition, dirigeait lui-même l'hymne en jouant de la phorminx, instrument traditionnel, presque l'emblème de son art. Si le maître ne voulait pas ou ne pouvait pas s'y rendre en personne, il déléguait un de ses jeunes élèves. Morceau d'apparat, l'hymne ajoutait à la noblesse de la musique l'emphase de la poésie et la beauté des figurations orchestrales. Seuls les plus grands auteurs de la Grèce s'essayèrent à un tel genre, qui laissa des traces durables.

Les *parthénies* et les chœurs nuptiaux étaient des sortes de chants lyriques auxquels les voix féminines prenaient part. Ils n'étaient pas éloignés de certaines musiques populaires encore pratiquées de notre temps. Les chants funèbres (chants thrénodiques, *thrénos*) étaient également assez proches de l'art instinctif du peuple.

Le *dithyrambe*, lui, était un hymne à Dionysos dans lequel, à l'origine, la récitation du coryphée était suivie par l'accompagnement instrumental. Le coryphée racontait l'un des épisodes de la vie du dieu, tandis que les choreutes, vêtus de peaux de bouc, symbolisaient les Satyres, les compagnons d'aventure de Dionysos, et tournaient autour de l'autel en chantant et en dansant. La fougue dionysiaque qui animait l'exécution nous est révélée par les rythmes, choisis parmi les plus vifs et les plus bondissants que la rythmopée grecque ait connus. Quant aux mélodies, elles étaient écrites dans le mode phrygien, mode de l'exaltation et de l'extase. L'instrument qui soutenait le chœur était l'aulos, à la sonorité mordante, tandis que le son éthéré de la chaste cithare était abandonné à la lyrique chorale apollinienne. Et il n'est pas exclu que dans les temps les plus anciens, les instruments orgiaстiques à percussion n'aient fait leur apparition dans le dithyrambe. Ces compositions chorales subirent toutefois une évolution et, tout en restant un chant lyrique allégorique qui faisait allusion à la victoire de Dionysos sur les forces contraires de la nature, elles s'acheminèrent vers un contenu plus châtié et se rapprochèrent des autres formes de lyrique chorale. Le coryphée en vint

à chanter au lieu de se limiter à la récitation; les chants du chœur revêtirent l'allure strophique; l'aulète finit par manifester son habileté en insérant des interludes entre la monodie du coryphée et l'ensemble du chœur. Nous verrons d'ailleurs plus loin un aspect important de l'évolution du dithyrambe.

Il ne ressort pas bien clairement des notes que l'Antiquité nous a laissées, de quelle manière la danse s'unissait à la poésie pendant l'exécution de la lyrique chorale. On peut penser à plusieurs solutions, selon que les chanteurs étaient en même temps des danseurs ou que leur tâche était divisée. Dans le premier cas, les choreutes pouvaient danser et chanter pendant la durée du poème ou bien, divisés en groupes, ils pouvaient alterner le chant et la danse. On peut aussi bien imaginer que le coryphée chantait pendant que les choreutes dansaient, et ils n'intervenaient que dans quelques moments particuliers de l'ode lyrique. Il est probable qu'on choisissait l'une ou l'autre de ces modalités selon le caractère de la composition, les exigences techniques de la danse, la vitesse du mouvement, etc. Nous savons aussi que parfois les triades strophiques étaient dansées par une moitié du chœur pendant la durée d'une même strophe, tandis que l'autre moitié chantait; dans l'antistrophe les parties se renversaient, tandis que dans l'épode tous les choreutes s'arrêtaient pour chanter. Il est certain que la fantaisie des compositeurs orchestraux grecs se sera longuement exercée dans différentes combinaisons de ce type, logiquement connexes à la forme, à l'*agogique* du morceau, etc.

LES COMPOSITEURS DE CHANTS CHORAUX.

Il reste encore à parler des plus grands compositeurs de la lyrique chorale, à commencer par les fondateurs de la seconde catastase. Thalétas le Crétois, personnage à demi légendaire, fut le plus renommé, mais il est probable qu'il n'a fait qu'importer en Grèce continentale les habitudes musicales plus anciennes de son île — ce que l'on peut dater de la moitié du ~ VII^e siècle. Alcman de Sardes apparaît plus tard, vers la fin du même siècle. Grand poète, il fut aussi grand musicien, et donna une forme plus harmonique à la composition lyrique en développant la strophe. Mais ce fut un Grec de Sicile,

Stésichore d'Himère, qui vécut entre le ~ vi^e et le ~ vi^e siècle, qui perfectionna le mécanisme strophique en le systématisant en strophe, antistrophe et épode. Il faut souligner que cette systématisation s'accomplit pour les besoins de la musique et de l'orchestrique, et non sous la poussée de l'évolution poétique. Pour cette dernière, l'isostrophie n'est pas du tout une gêne (nous récitons et prenons plaisir à des poèmes écrits entièrement dans le même mètre et la même forme), parce que la pensée et la langue pourvoient à sa variété. Le problème est différent en ce qui concerne la musique et la danse, car il est nécessaire d'espacer la répétition des mélodies et des figurations sans toutefois la supprimer. Le dernier élément de la triade, c'est-à-dire l'épode, qui introduit précisément un élément de variété, pourvoit à cette nécessité.

Stésichore connut une très haute renommée, et les pythagoriciens assurèrent que l'âme d'Homère était passée en lui. Dès son époque, l'art choral s'était répandu dans toutes les contrées grecques et devait un peu plus tard, entre la fin du ~ vi^e et le milieu du ~ v^e siècle, donner ses meilleurs fruits grâce à la production de trois artistes dont les noms sont au faite de l'art poético-musical grec : Simonide de Kéos, Pindare de Thèbes, Bacchylide de Kéos. Tous trois composèrent des chœurs lyriques de tout type, mais alors qu'il est aisé de parler d'eux du point de vue poétique, il n'en va pas de même du point de vue musical pour le premier et le troisième (qui étaient oncle et neveu). Sur Pindare au contraire, nous sommes mieux informés, à cause de sa puissante personnalité et parce que ses œuvres elles-mêmes, en grande partie sauvées de la dispersion, nous fournissent des données théoriques. Nous pourrions même dire que nous possédons un fragment d'une de ses compositions musicales (les cinq premiers vers de la *I^{re} Pythique*), si son authenticité ne prêtait pas à certains doutes.

Pindare, qui était peut-être fils de musicien, fut donc un compositeur fameux. Ses mélodies, comme le Pseudo Plutarque nous l'assure (*De musica*, xxxi), étaient encore chantées du temps d'Aristoxène (deuxième moitié du ~ iv^e siècle). Elles avaient alors une saveur de sévérité classique, comme pour nous Bach. Pindare étudia avec Lasos d'Hermione et, à vingt ans, composa la *X^e Pythique*,

dans laquelle, comme le poète nous le dit lui-même, auloi et cithares s'unissaient pour accompagner le chœur qui, sur les rivages du Pénée, exécutait sa douce musique. Pindare composait sur commande et avait des requêtes de partout : de Sicile comme de Libye, de la Grèce insulaire comme de la Thessalie. Il composa des musiques de tout genre, et si les textes que nous avons de lui sont formés pour la plupart d'épinicies, nous avons, quoique mutilés, des péans et des parthénies, et aussi des fragments de prosodies, d'hyporchèmes et même d'un dithyrambe. Selon une note du *De musica* (xxxI), qui ne fut pas toujours bien comprise des traducteurs et des commentateurs, il avait grand soin de l'accompagnement instrumental. Ce qui prouverait qu'il employait couramment les procédés de l'hétérophonie, car il est de toute évidence qu'un accompagnement qui eût seulement doublé le chant n'aurait requis aucun soin particulier. Autant dans les épinicies que dans les odes incomplètes ou dans les fragments divers, on peut recueillir de fréquentes allusions, parfois d'ordre technique, au chant et à la musique. Or dans un art qui liait d'une manière indissoluble la parole au son et dans l'œuvre d'un auteur qui était un technicien de la musique aussi bien que de la poésie, ces allusions ne peuvent pas être entendues dans un sens purement rhétorique, comme ce serait le cas, de nos jours, si elles venaient d'un poète ignorant la technique musicale. On est donc en droit de les retenir, comme se rapportant, sans autre but, à la pratique de la musique.

En ce qui concerne le dithyrambe et après avoir cité Arion de Méthymne, musicien à demi fabuleux, nous devons mentionner Lasos d'Hermione (moitié du ~ VI^e siècle), le maître de Pindare. Il fut aussi un savant, auteur du premier traité didactique musical, et un artiste appliqué à la science acoustique.

LA CHANSON

Nous avons déjà dit qu'il n'est pas resté de traces de musique *solo* de la Grèce préhistorique, bien que son existence ne prête à aucun doute. A côté du lyrisme de masse, l'humble chanson individuelle, inspirée par deux sujets éternels : l'amour et le vin, dut, elle aussi, plus ou

moins artistiquement travaillée, vivre à travers les âges sa vie paisible et sans prétentions.

Le premier indice de l'existence de chansons de solistes est donné par le *scolie*, c'est-à-dire la chanson symposiale (chanson de banquet), dont l'invention fut attribuée à Terpendre. Si nous nous souvenons que cet artiste vécut dans la deuxième moitié du ~ VIII^e siècle, nous savons déjà que penser d'une attribution de ce genre. Mais c'est justement sur la terre natale de ce musicien renommé, dans l'île de Lesbos, que la chanson d'amour devait atteindre, deux générations plus tard, à la perfection. Il ne s'agit plus ici de l'épopée, remplie de clameurs belliqueuses, ni du lyrisme de parade et de l'héroïsme de ses mythes, ni même de l'élégie gnomique ou des iambes fouettants des Ioniens. Ici, l'émotion poétique est tout entière contenue dans un bref chant d'amour ou dans une mince chanson symposiale. Lorsqu'elle tente de s'exprimer dans des formes plus amples, moins intimes, comme les hymnes ou les épithalames, elle le fait dans un style aisé, voisin de la simplicité des formes populaires.

SAPPHO ET LA CHANSON D'AMOUR.

Peut-être la devons nous au voisinage de l'Orient sensuel, où à Lesbos même qui fut, avec la Crète, l'un des lieux du monde grec où l'on aima le plus la musique. Vingt-cinq siècles ont passé sans que l'image éternelle en soit décolorée ou se soit effacée. Sappho, qui attend frémissante son amant dans la nuit silencieuse, pendant que lentement se couchent la lune et les pléiades, ou bien sur le point de s'évanouir en voyant le bien-aimé avec sa rivale, crée du premier trait le pathétique amoureux. Avec elle, nous entrons dans le printemps lyrique du monde.

Il n'y a pas de poésie plus étroitement liée à la musique que celle qui est destinée à un seul exécutant ou à un très petit ensemble d'exécutants. Ici, rien de l'impersonnalité du grand art choral, mais l'expression du sentiment intime d'une âme solitaire. Une voix soutenue par la vibration d'un instrument à cordes, ou bien, dans les hyménées, un petit chœur de jeunes filles qui chantent près de la maison nuptiale. Une langue sonore et en même temps gracieuse comme le dialecte éolien. Des rythmes agiles dans la strophe coulante, mais sava-

ment tournée ; des mélodies tantôt modestes qui expriment des sensations familières, parfois éclairées d'une flamme nouvelle de passion languissante. Sappho, couronnée de violettes, comme nous la décrit un vers d'Alcée, chante en s'accompagnant sur la *pettis* aiguë, la lyre multicorde d'Orient, une pathétique mélodie mixolydienne. La danse, absente de l'expression lyrique individuelle, n'est mêlée aux voix que dans les chansons collectives.

La chanson éolienne a, du point de vue musical, un autre mérite : celui d'avoir mis en valeur le plus beau des instruments de musique, la voix féminine. Les jeunes filles de Mitylène, qui n'étaient pas du tout assujetties aux lois en vigueur dans le reste de la Grèce sur l'emploi des voix au théâtre et dans le dithyrambe, ces jeunes filles, dis-je, entonnaient librement l'ode légère, créée par celle que Platon appellera « la dixième Muse ».

Ces formes d'art, plus personnelles et plus intimes que toute autre jaillie du sol hellénique, sont aux grandes compositions chorales et tragiques ce que notre musique de chambre est aux productions symphoniques et au théâtre lyrique. Et jusqu'à cette époque-là, poésie lyrique signifiant musique, les écoles de poésie furent aussi des écoles de musique.

Le lyrisme éolien demeure, en tant que forme d'art élaborée par la volonté consciente d'un artiste, un magnifique météore qui sillonna pendant un peu plus d'un siècle le ciel hellénique, puis s'éteignit. Cependant, l'humble chanson du peuple, le chant d'amour, le petit chœur des jeunes filles ne dut pas disparaître pour autant. Pas même quand, avec l'invasion perse, Lesbos, Samos et les Sporades furent les premières terres grecques à tomber sous le joug barbare, qui submergea le pur esprit primitif de l'hellénisme. Mais le météore n'avait pas resplendi en vain et aucune autre création ancienne n'eut, du point de vue poétique et formel, une diffusion plus ample que celle des strophes éoliennes. Nées pour célébrer l'amour, la souriante beauté, et pour atteindre les plus hauts sommets du lyrisme intime, les poètes romains les adoptèrent.

Le christianisme lui-même, qui cependant brûla le recueil de ces chants, ne se fit pas scrupule d'en recueillir les vestiges et de s'inspirer de leur élégance formelle.

Alcée (~ 620-~ 580) est le plus ancien de ces poètes-musiciens éoliens qui chantèrent, dans une forme élaborée, les inépuisables thèmes de la chanson d'amour. Poète érotique, poète dionysien, il dut être, de plus, un musicien de très grand talent, car il n'aurait pas été possible, dans les conditions techniques d'alors, d'atteindre à la renommée sans une exceptionnelle habileté de compositeur et d'exécutant. Son nom est indissolublement lié à celui de Sappho, non seulement à cause de leur lieu de naissance commun, mais aussi à cause de l'amour qu'il eut pour elle. La célébrité de la grande poétesse, auréolée de toutes sortes de légendes, a été si grande et si persistante que les noms de ses rivales, Gorgo et Andromède, sont parvenus jusqu'à nous, ainsi que ceux de ses élèves : Erinna, Damophyla, Gongyla, Atthis, Eunice, Mnasiidique, Praxinoé, Anactoria, Gyrinno... Ombres légères, fanées au grand souffle des siècles, elles vivent dans la lumière qui entoure le nom de l'amoureuse de Phaon.

LES CHANSONS DE BANQUET.

Un type particulier de chanson survécut aux érotiques et aux dionysiennes des ~ VII^e et ~ VI^e siècles et se répandit de la Grèce insulaire à la Grèce continentale : c'est la chanson des fins de banquets, le *scolie*, que nous avons déjà mentionné. Très ancien était l'usage de chanter à la fin des repas. On chantait auparavant le péan au dieu; puis dans les festins donnés par les riches familles dans les temps de prospérité, on introduisit la coutume d'entonner l'éloge de l'amphitryon. Plus tard encore, les chanteurs, qui étaient les convives mêmes, élargirent leur répertoire en prenant partout les sujets de leurs exhibitions : tantôt la politique, tantôt la morale, tantôt un personnage illustre, une belle hétéaire, un bel éphèbe, tantôt enfin les plaisirs mêmes de la table et la bonne chère. Les aulètes, le plus souvent du sexe féminin, soufflent dans les instruments qui règlent les chants et les mouvements des danseurs; le libertinage finit par prévaloir, et quant aux graves dissertations philosophiques et scientifiques qui quelquefois suivaient le banquet, elles devinrent toujours plus rares...

Il est intéressant de toute manière de montrer que bientôt dans le *commos* (ainsi s'appela la partie finale du

festin) le chant solo se substituait au chant choral. Chacun à son tour, les convives chantaient, selon leur inspiration personnelle, tout ce qui vient à leur mémoire : les douceurs de la vie, l'amour, le bon vin. Une petite branche de myrte passe de l'un à l'autre, et si le chanteur ne sait pas s'accompagner lui-même sur la cithare ou sur le barbiton, le cithariste est là qui intervient. Alors, on chante le scolie, mot dont l'interprétation est assez douteuse, mais qui signifie probablement, comme nous l'avons dit, une composition lyrique écrite pour clore le banquet. En lui se réfugie et se transmet l'ode légère qui avait été celle des Lesbiens, non certes avec la haute fantaisie et l'intensité pathétique de son lyrisme, mais avec sa technique musicale, la vive rythmique ternaire, l'élégance de brefs types formels.

LA COMPOSITION ANABOLIQUE

On sait la large place que tenait la musique dans l'éducation de la jeunesse. Cette éducation était conduite de telle sorte que les jeunes gens instruits venaient à faire partie du chœur de la ville, et philosophes et législateurs avaient fixé la place que les deux arts, poésie et musique, devaient avoir dans la vie religieuse, publique et privée. Le choix des choreutes à employer dans une manifestation musicale portait donc sur un grand nombre de personnes; il ne tenait pas seulement à la qualité de chaque exécutant, mais aussi au caractère lui-même des chœurs : vieillards, femmes ou jeunes gens, Grecs, Barbares ou personnages mythiques. Ce choix fait, on procédait à une étude minutieuse qui durait des jours et des jours. L'auteur unissait aux fonctions de maître du chœur et de ballet celles de régisseur : à lui la tâche de régler le geste, les mouvements, le ton de l'acteur, et aussi le chant, la danse, les évolutions de l'ensemble autour de l'autel. Toutefois, il ne travaillait pas seul; il recrutait ses aides parmi des personnes qui, dotées d'expérience et de technique, présidaient aux répétitions et restaient dans l'ombre pendant la représentation. Il y avait aussi, comme dans nos ensembles choraux, les « guides » du chœur : c'étaient le *coryphée* et deux *paraistates*, qui étaient placés sous sa direction. Dans la disposition du chœur, ils occupaient les places les plus en vue et

devaient être prêts à exécuter, en solistes, les passages les plus difficiles.

Il faut toutefois observer que, si répandue que fût l'éducation musicale et bien que les répétitions fussent nombreuses, un chœur ancien ne pouvait pourtant pas faire grand-chose. Non seulement l'éducation vocale de chacun des participants lui faisait défaut mais aussi une préparation professionnelle. Il n'y eut pas, pendant des siècles, de groupes de choreutes qui fussent capables d'aborder les difficultés vocales et mnémoniques d'une longue composition, en admettant qu'elle eût été écrite. C'est pour cette raison que, lorsqu'une composition de ce genre naquit vers le milieu du ~^v^e siècle, on ne put utiliser les ensembles habituels, non seulement pour des raisons d'ordre artistique, mais aussi pour des raisons de nature sociale et politique qui ne furent pas sans conséquences sur les destinées d'un art si intimement lié à la vie et aux coutumes helléniques. La déchéance de l'aristocratie, le triomphe des partis du peuple font oublier les usages anciens et créent une soif de nouveauté. Les luttes entre les factions bouleversent les institutions que l'esprit conservateur hellénique avait su garder pendant des siècles. Les *chorégies* peu à peu déchoient et le compositeur s'en délivre volontiers, car il préfère les chœurs professionnels. Dans cette atmosphère agitée, l'esprit audacieux et novateur de quelques poètes-musiciens va sombrer. L'innovation fondamentale consista en la suppression de la coupe strophique, de telle sorte que le dithyrambe fut composé de sections indépendantes et dissemblables confiées tantôt au chœur, tantôt au coryphée. Elles prirent le nom d'*anaboles*.

Seul le musicien, et non le littérateur ou le philologue, peut dire quelles profondes conséquences cette innovation provoqua dans la technique du *mélос* ancien et dans la pratique artistique. Une composition poétique de forme strophique, en effet, comprenait une mélodie qui se répétait, identique, à chaque strophe; une autre composition constituée par des triades stésichoréennes comprenait deux mélodies différentes, l'une pour les strophes et les antistrophes, l'autre pour les épodes. Un poème anabologique, tout au contraire, est le signe d'une liberté mélodique absolue, liberté sans précédent dans la musique chorale antique, mais qui devait exister dans la musique

pour soliste, car la répétition de la mélodie, phénomène artistique instinctif, était certainement appliquée en Grèce avec la générosité qu'on retrouve dans toutes les musiques populaires et primitives. Le musicien hellénique était donc obligé de mettre en musique le poème entier écrit en forme anabolique. S'il ne lui était pas défendu de répéter une même phrase mélodique, la dissemblance des vers et des rythmes ne le lui rendait pas facile. La plupart des mélodies s'accommodaient des plus grandes hardiesses : très fréquent emploi du chromatisme, multiplicité de passages d'un mode à l'autre, recherche d'effets coûte que coûte. Toutes choses qui auraient semblé proprement inouïes aux Hellènes du temps de Périclès. De là, la division du public en deux partis : d'un côté les enthousiastes, de l'autre les adversaires acharnés. Avec la foule de ces derniers résonnent, plus hautes, les voix d'Aristophane, de Platon, puis de Plutarque; mais Euripide suit les musiciens du nouveau dithyrambe et applique à la tragédie le principe de la composition anabolique; Aristote loue ces musiciens et les juge classiques; Aristoxène, le plus grand théoricien de l'Antiquité, travaille avec sympathie à la biographie de Téléste de Sélinonte, l'un des représentants des nouvelles tendances.

Ce qui est certain, c'est que les procédés anaboliques donnèrent le coup de grâce aux chorégies. Il devenait impossible qu'un groupe de citoyens rapidement instruits, d'amateurs, pût interpréter les longs chants choraux du nouveau dithyrambe. Il devint indispensable donc d'utiliser des personnes qui avaient cultivé le chant avec une assiduité bien plus grande, dans un dessein professionnel et avec des connaissances techniques plus avancées. Ainsi déchet et se perdit une des institutions artistiques grecques les plus caractéristiques, une institution qui avait probablement ses racines dans un passé plus éloigné que celui que nous connaissons et qui avait le mérite d'intéresser directement le citoyen aux exécutions chorales et tragiques. Mais la fin des chorégies fut sans conséquence sur les destinées de la tragédie et de la comédie.

Les « perversisseurs » les plus renommés, ceux contre lesquels se dressaient avec le plus d'acrimonie les traditionalistes (fameuse à ce sujet l'invective de Phérécrate que le Pseudo-Plutarque nous a rapportée dans son *De musica*) furent Mélanippide le Jeune, Kinésias d'Athènes,

Phrynis de Mitylène, Timothée (lui aussi de Mitylène). Très peu de choses nous sont restées d'eux, bien que nous sachions de l'un d'eux (Timothée) qu'il fut un créateur infatigable. Ils appartenaient tous au ~ v^e siècle. Le Cithéréen Philoxène et le Sélinontin Téléste franchirent ce siècle et acquirent eux aussi une très haute renommée.

LA MUSIQUE DANS LA TRAGÉDIE

Il semble que la tragédie soit née en Grèce pendant la soixante et unième olympiade (~ 536 - ~ 533), mais la plus ancienne œuvre parvenue jusqu'à nous (*les Suppliantes*, d'Eschyle) est postérieure d'à peu près soixante ans. Sur les premiers essais de transformation du dithyrambe en tragédie nous n'avons donc pas de documents de première main, mais seulement les informations des commentateurs, souvent contradictoires. On n'ignore pas, enfin, que nous ne possédons pas plus de trente-deux tragédies anciennes intégrales, toutes des trois grands tragiques : Eschyle, Sophocle et Euripide. Elles constituent à peine, à ce qu'on sait, le dixième de celles qu'ils écrivirent. En ce qui concerne la musique, nous possédons seulement, mais dans l'état le plus lamentable, un très petit fragment d'un chœur d'Euripide (une partie de l'antistrophe du premier *Stasimon* de *l'Oreste*), document pratiquement sans valeur. On doit donc, comme à l'ordinaire, chercher à suppléer cette absence de documents par des hypothèses et procéder à de prudentes déductions.

La tragédie, d'après ce que les Anciens nous en ont dit, naquit des cérémonies du culte populaire dionysien. Un Attique, Thespis d'Icarie, eut le premier, paraît-il, l'idée de conférer une individualité plus détachée au coryphée du dithyrambe. Dans l'une des fêtes annuelles des Grandes Dionysies il fit de lui, jusqu'alors simple conteur, un personnage de l'épisode qui constituait l'objet de la production, et peut-être plus d'un personnage, s'il est vrai que le masque tragique et les différents déguisements permettaient au chef du chœur de se transmuier successivement en plusieurs individus. Thespis le détacha matériellement du chœur en le mettant sur une estrade; en même temps il lui confia l'action de la pièce, pendant que le chœur se chargeait de la partie lyrique. Tandis

qu'avant la naissance de la tragédie, le dithyrambe était un drame sans décors, sans masques, sans costumes, à peu près ce qu'est, de nos jours, un oratorio par rapport à un opéra (mais la partie narrative devait être encore plus marquée que celle de notre récitant), après la transformation, le contraste entre l'acteur dans les habits du personnage et le chœur perfectionne le drame dans le sens de la représentation. D'ailleurs le dithyrambe, au moment de la naissance de la tragédie, n'était plus consacré entièrement à Dionysos : les arguments étaient empruntés aux mythes les plus variés et quelquefois ils n'étaient même pas mythiques. La même chose arriva avec la tragédie. On voulut que l'événement chanté dans le poème épique, celui-là même qui était l'objet du mystère sacré, et que celui qui était mimé par la danse autour de l'autel eussent un relief plus vif, grâce au développement de l'action et aux contrastes entre les personnages.

La tragédie serait donc venue bien après que la poésie, la musique et la danse eussent été pratiquées dans les grands concours panhelléniques. Elle est, à ses débuts, une composition presque uniquement musicale, que l'aulos dionysien, bien mieux que la cithare apollinienne, souligne. Bientôt, la poésie chantée et dansée laisse un peu plus de place à la poésie récitée. Ainsi musique, danse et récitation se succèdent-elles tour à tour de manière variée au cours de la représentation dramatique. Mais les chants restent toujours, comme en témoigne Aristote, le nerf de la tragédie et, parmi ces chants prédominent ceux du chœur, où réside le souvenir de l'origine entièrement musicale du genre. Au fond, ce fut à la récitation de s'interposer entre un chant choral et l'autre, ce fut à l'*agoniste* de parler depuis la scène, au-dessus du petit groupe de chanteurs et de danseurs qui occupait l'orchestre. Dans la tragédie plus ancienne, à peine sortie de la matrice musicale, la distinction entre vers et chant devait être plus marquée. Aristote nous dit que les chants du chœur sont communs à toutes les tragédies : il n'y eut point de tragédie où le chœur ne chantât pas. Il nous dit encore que du temps de Phrynichos (auteur primitif de tragédies, dont rien ne nous est resté) les *tragédiographes* étaient avant tout des compositeurs de musique, parce que la partie musicale avait alors une importance prépondérante sur la récitation. Celle-ci

exprime l'action véritable, les événements tragiques ou comiques, les faits extérieurs. Mais à peine un développement sentimental ou une impression plus vive interviennent-ils, que la musique et le chant remplacent la poésie récitée. Il arriva même, au cours du développement du genre, que les personnages non seulement représenterent les événements, mais restèrent soumis, eux aussi, aux passions; la limite alors franchie entre l'action et l'émotion, le chant fut l'apanage des acteurs eux-mêmes, et ils dialoguèrent en musique, d'abord avec le chœur, puis entre eux.

Nous pouvons distinguer dans chaque tragédie les parties chantées, celles qui étaient simplement récitées, celles enfin qui étaient récitées avec l'accompagnement de l'aulos. La recherche est facile, car tout ce qui était récité est composé en rythme iambique, et précisément en trimètres iamniques, le mètre discursif par excellence, ou bien en dimètres anapestiques ou en tétramètres trochaïques, en tout cas en vers de série continue; au lieu que les parties lyriques comprennent des vers lyriques, ordonnés en systèmes; l'aulos accompagne la récitation (*paracatalogè*), lorsque celle-ci précède immédiatement, suit, ou coupe des vers lyriques. Les Grecs, non seulement admettaient le dialogue de deux parties, l'une chantée et l'autre récitée avec accompagnement instrumental, mais ne manquaient pas d'utiliser pour un même personnage l'alternance rapide et répétée des deux procédés. Il leur paraissait même que l'irrégularité provoquait une impression hautement pathétique, car le pathétique, dit Aristote (*Problèmes musicaux*, VI), est irrégulier de nature. La diction des vers devait être favorisée par la mélodie de l'aulos, d'abord à cause de la musicalité de la langue et des procédés quantitatifs de versification, ensuite parce que probablement la récitation était faite d'un ton solennel et non de manière réaliste.

En conclusion, les trois procédés (récitation, récitation accompagnée, chant) constituent une voie ascendante du calme à la passion et le compositeur grec la suit avec beaucoup de soin. Lorsque l'action a un cours plus ou moins tranquille, les personnages disent leurs trimètres iamniques; dès qu'une émotion intervient, l'aulos commence ses mélodies, sur lesquelles se modèle la diction; quand se présente l'envolée lyrique ou l'élan pathétique,

les rythmes deviennent plus vifs et variés, le chœur ou les protagonistes chantent. Inversement, si l'on revient à la tranquillité, le chant s'arrête et la récitation recommence, d'abord avec accompagnement instrumental, puis seule, lorsque le son de l'aulos, sillage musical du chant, s'est tu, lui aussi.

Voyons maintenant quels étaient les grands moments de la tragédie grecque où la musique intervenait.

Le premier est la *parodos*, le chant du chœur qui entre avec solennité dans l'orchestre. Rythme de marche donc, indiqué par le pied anapestique; chant de caractère processionnel. Mais s'il en fut ainsi au commencement, plus tard ce caractère se perd, en tout ou en partie : parfois les choreutes entrent silencieux et entonnent ensuite les vers lyriques des anapestes; d'autres fois encore, les anapestes sont récités par le coryphée au milieu des strophes lyriques du chœur, ou bien un acteur sur la scène intervient, en récitant ou en chantant. La *parodos* enfin se transforme, soit selon les nécessités du drame, soit dans l'intention d'apporter plus de variété.

Le chant orchestrique le plus important est le *stasimon*, où subsiste le noyau lyrique primordial du dithyrambe : les autres parties de la tragédie peuvent se transformer, le *stasimon* reste ce qu'il était dans l'ancienne tragédie : un chant choral uni à la danse. Il aura, c'est vrai, plus ou moins affaire avec le sujet du drame, mais il est toujours fondé sur le lyrisme. Pas de récitation donc, ni d'iambes ni d'anapestes, mais seulement chant, seulement rythmes lyriques, les plus variés, les plus fantastiques. Hors sa valeur traditionnelle, le *stasimon* acquit assez vite une fonction particulière dans l'économie de la tragédie, c'est-à-dire qu'il servit à interrompre l'action quand elle se transportait d'un lieu à un autre, à séparer deux épisodes entre lesquels un certain laps de temps devait s'écouler, afin que les acteurs changent de masque et de costume. Il remplit la fonction de notre interlude symphonique actuel, et comme l'intérêt du drame alla peu à peu se concentrant sur la scène, il devint indépendant du drame, si bien qu'on pouvait sans nul inconvénient le déplacer d'une tragédie à une autre (*embolima*). Le chant du *stasimon* était d'abord lié à l'*emmeleia*, la danse tranquille de la tragédie; plus tard d'autres types de danse lui furent adaptés.

Le troisième chant de la tragédie est le *commos*. Ici la musique monte sur la scène, car le *commos* est un chant commun aux personnages qui sont sur la scène et au chœur placé dans l'orchestre. Si le stasimon est le noyau lyrique du drame, le *commos* en est le noyau pathétique. En lui se reflète tout ce qui bouleverse au plus haut point l'âme humaine : tristesse, souci, angoisse, désespoir. C'est le chant de la douleur vibrante, non résignée. Comme il s'agit précisément de l'expression d'un sentiment pathétique, on y retrouve la récitation alternant avec le chant avec, en accompagnement, la mélodie continue de l'aulos. Ici, une grande variété de combinaisons, selon que la scène comporte un acteur ou deux, qu'ils récitent ensemble ou séparément, selon que la forme en est strophique ou non, symétrique ou dissymétrique, etc.

Enfin nous avons les chants scéniques, c'est-à-dire les chants exécutés par les seuls acteurs sur la scène. Bien que nous ayons dit que l'étude du chant ne prenait pas beaucoup de temps aux acteurs grecs, il est logique de penser que celui auquel était confiée une partie récitée et chantée dans une solennité si importante, devait posséder des dons particuliers, qu'ils fussent acquis ou naturels. La personnalité de l'acteur, d'abord absolument subordonnée à celle du poète-musicien, en vint plus tard à croître en importance, jusqu'à ce qu'on trouve convenable d'instituer, à côté du concours de tragédie, celui d'interprétation, auquel participaient les trois protagonistes des tragédies.

Les chants scéniques se répartissaient en solos, duos et trios. Mais il faut prendre garde : lorsqu'on parle de duos et de trios, on ne doit pas penser que deux ou trois chanteurs unissaient en quelque manière leurs voix. En vérité, ils ne faisaient que dialoguer musicalement, que chanter l'un après l'autre, et même l'un d'eux pouvait se limiter à réciter. Le solo, la monodie, vint plus tard et nous la trouvons seulement dans Euripide, à travers des formes libres qui durent constituer de vrais morceaux de bravoure, dignes de chanteurs rompus à toutes les difficultés. Le duo suit la même évolution ; mais l'un des deux se contentait de réciter. En ce qui concerne les trios, nous n'en connaissons qu'un seul : celui des *Trachiniennes*, qui, de surcroît, paraît avoir été refondu après la mort

de Sophocle. Il s'agit en tout cas d'un trio bien modeste : Héraclès chante presque tout au long du morceau, pendant que Hyllos et le Vieillard se partagent seulement cinq vers.

On peut se demander quel laps de temps occupait la musique dans une tragédie grecque. Naturellement, la réponse ne peut être donnée que pour les pièces qui nous sont restées, et l'on voit que dans Eschyle les morceaux musicaux étaient plus longs, dans Euripide plus courts, tandis que le nombre des chants choraux chez les trois grands tragiques ne présente pas de différences notables; chez Euripide les *commoi* diminuent au profit des chants scéniques. Dans ces derniers, aussi bien que dans les *stasima*, le même auteur ne craint pas d'employer les procédés anaboliques. Or, on a moins besoin de mélodies dans une suite de longs morceaux choraux en forme strophique que dans des chœurs brefs de forme libre. Quand nous examinons les types et l'étendue des morceaux musicaux dans l'œuvre des trois grands tragiques, nous voyons aisément que la musique dramatique, au cours des quatre-vingts ans qui séparent la première tragédie de la dernière que nous connaissons, fut soumise à une évolution rapide, inhabituelle dans l'art musical grec. Et nous voyons aussi qu'Euripide, avec ses morceaux anaboliques, dut posséder une invention mélodique plus abondante, bien qu'Eschyle ait mis plus de musique dans ses tragédies. Ce fut certes cette abondance de mélodies qui fit survivre les chants de l'auteur des *Bacchantes* jusqu'au II^e siècle av. J.-C.

LA MUSIQUE DANS LA COMÉDIE

La même obscurité qu'on déplore à propos de l'origine de la tragédie plane sur celle de la comédie, compliquée du fait qu'avant la comédie attique, connue à travers Aristophane, exista une comédie doriennne, née et développée non pas en Grèce, mais dans une de ses colonies occidentales, en Sicile. Aristote (*Poétique*, III, 5) accorde, pour le théâtre comique, la primauté aux Siciliens de race doriennne, et Epicharme le Syracusain est pour lui le plus ancien et le plus grand représentant de l'art scénique gai. Il y eut donc une production d'un cachet particulier, que les Anciens savaient très bien distinguer d'une pro-

duction plus moderne, par laquelle les Attiques succédaient aux Doriens. Mais de cette production plus ancienne nous avons seulement des notations éparses, et du théâtre d'Epicharme, qui semble compter une quarantaine de comédies, il ne nous reste que de minces fragments. Quelle place eut la musique dans cet art très ancien ? Quels usages musicaux de la comédie doriennne passèrent sur les scènes attiques ?

A ces questions, nous ne saurions donner une réponse satisfaisante. A propos du premier point, nous ne savons combien le théâtre épicharméen comprenait d'éléments lyriques et même s'il en contenait ; mais on peut soutenir à juste titre qu'il y avait là des chants et des danses, et cela pour plusieurs raisons. Avant toute autre chose, parmi les fragments qui nous sont parvenus, il y en a un qui fait expressément allusion à l'exécution des musiques et des danses (*le Mariage d'Hébé, Sphynx* etc.). Encore faut-il réfléchir à la part prépondérante que dut prendre dans ce théâtre l'esprit populaire issu des formes primordiales de type bouffon, et qui durent longtemps vivre obscurément dans les villages de l'île, mais le jour vint où des artistes capables donnèrent à ces spectacles une tournure plus artistique et leur prêtèrent une fable cohérente qui se déroulait du commencement à la fin. Or il est hors de doute que de telles expressions de la gaieté populaire ne pouvaient exclure les chants et les danses. Il faut mentionner enfin que les Anciens nous ont dit, à propos du théâtre de Plaute, que cet auteur s'inspira d'Epicharme, et nous voyons que Plaute, tout en omettant le chœur dans ces comédies, passe continuellement du *diverbium* au *canticum* — de la récitation au chant. En conclusion, on peut penser que la comédie primitive doriennne était un spectacle où l'on avait apporté les chants et les danses des fêtes chorales siciliennes, en les liant logiquement à une donnée dans laquelle on avait inséré de petites chansons et de petites strophes inspirées de l'art populaire.

Il est bien plus difficile de répondre à la deuxième question posée ci-dessus, c'est-à-dire de déterminer quel héritage la comédie doriennne laissa à la comédie attique. Il faudrait pour cela étudier les influences réciproques de la comédie doriennne et de la tragédie (Epicharme, qui vécut entre ~ 550 et ~ 460, put connaître la production

eschylienne). Cette étude est impossible, faute de documents du côté dorien et du petit nombre de documents qu'on peut trouver ailleurs. On peut seulement dire que si la comédie dorientienne et la tragédie se développèrent à peu près au cours de la même période, la comédie attique les suivit à près de cinquante ans de distance; donc cette dernière dut profiter de l'expérience des premières. C'est pour cela que nous retrouvons dans la comédie des morceaux musicaux, de la récitation avec accompagnement instrumental et de la récitation pure, comme dans la tragédie. Nous retrouvons aussi les chants du chœur, les chants auxquels participaient chœur et acteurs et un grand nombre de chants scéniques.

Mais si les formes ne se distinguaient pas beaucoup, l'esprit en était absolument différent. Quiconque a lu une comédie d'Aristophane sait qu'elle se déroule dans un climat extrêmement éloigné de celui de la tragédie. Quiconque sait quelle était l'origine de la comédie dans l'Hellade, sait aussi qu'elle dérive des *phallophories* primitives, qui consacraient la communion entre les choreutes et les acteurs d'un côté, et le public de l'autre. Des données très simples, beaucoup de réalisme dans l'action scénique et, en ce qui touche la musique, une variété dans l'inspiration et beaucoup de facilité. De même que la lyrique chorale pénétra dans la tragédie pour en constituer la charpente musicale, de même l'art du peuple dut pénétrer dans la comédie attique et influencer ses chants, et ce fut certainement un aspect qu'elle eut en commun, hors les particularités d'exécution, avec la comédie dorientienne.

Parmi les chœurs, nous retrouvons la parodos, moins que jamais contrainte aux règles de sa lointaine origine anapestique. Au *stasimon* est substituée la *parabase*, intermède musical de la comédie, où l'on plaçait des ariettes, des tirades de vers accompagnées par l'aulos et des strophes chorales dansées — tout cela avec une très grande liberté de formes. Naturellement nous ne trouvons plus ici la sage *emmeleia*, mais le *cordax* et la *sikinnis*, deux danses vives et peu châtiées. Les chants qui se répondaient de la scène à l'orchestre comprennent des couples de strophes chorales entre lesquelles se situe la récitation de l'acteur. Il faut surtout mentionner les vifs *syntagmata*, où deux personnages ou plus se querellent

en récitant, pendant que le chœur chante son commentaire. L'effet ne devait pas être très éloigné de celui d'un *concertato* dans un opéra-bouffe. Les chants scéniques consistaient surtout en airs ou en chansons d'inspiration facile qu'accompagnait certainement une musique non moins facile.

La comédie attique offrait sûrement une grande variété de procédés musicaux. Il n'y manqua même pas des épisodes d'un lyrisme délicat (il suffit de citer l'air fameux des *Oiseaux*), il n'y manqua pas non plus la parodie de la musique sérieuse, sans compter les morceaux en solo et les chœurs de mauvaise réputation hérités des rites champêtres. Et pourtant la comédie attique sut pleinement concilier les disparates et les invraisemblances avec les ressources de la fantaisie de l'auteur qui pouvait être, comme ce fut le cas d'Aristophane, un grand poète et un grand artiste.

On sait qu'entre tragédie et comédie, se plaçait dans l'Antiquité un type singulier de production théâtrale appelé drame satyrique, qui était représenté après les tragédies. Mais on ne saurait décider avec assurance du rôle qu'y jouait la musique, car une seule de ces « opérettes » est parvenue jusqu'à nous et les écrits laissés par les Anciens sur ce sujet sont peu nombreux. On peut seulement dire que, dans *le Cyclope* d'Euripide, la musique, au contraire de ce qu'on aurait eu le droit d'attendre, occupait une place modeste. C'est environ le septième des vers, seulement, qui était accompagné de musique. Une parodos, deux stasima, deux autres chœurs, tous assez courts, et une chanson à boire où Polyphème dialogue avec le chœur, voilà la partie musicale de cette production, unique survivante de tout un genre artistique.

LA MUSIQUE DANS LES COLONIES GRECQUES D'OCCIDENT

On sait qu'à partir de l'époque préhistorique, c'est-à-dire dès l'époque qui a pris le nom d'égéenne, les peuplades préhelléniques parcoururent les mers occidentales, colonisèrent plusieurs contrées riveraines de la Méditerranée (Libye, Italie, Sicile, Ibérie, etc.) et éten-

dirent leur commerce à ces terres. De ces relations, beaucoup de vestiges sont restés, même dans les mythes locaux, dont quelques-uns doivent avoir un lointain fondement historique. On comprend que la colonisation était plus dense sur les rivages proches des côtes d'origine. On ne sera donc pas surpris de trouver, au commencement des temps historiques ou un peu plus tard, de vastes établissements à l'extrémité de la péninsule italienne et en Sicile. Des villes opulentes et illustres furent fondées, et elles maintinrent non seulement des liens idéologiques avec la patrie, mais rivalisèrent en ferveur pour l'essor de la vie sociale et intellectuelle. Elles en vinrent à se retourner contre cette patrie, comme ce fut le cas dans la guerre du Péloponnèse.

On trouve des mythes musicaux, des souvenirs d'artistes très anciens, des manifestations musicales dans toutes les villes grecques de la Grande-Grèce et de la Sicile; mais on ne saurait dire si, dans les formes et dans l'esprit de cet art venu par la mer, se mêlait ou non quelque expression d'un art indigène, né d'un autre sentiment ou de conditions déterminées. Les peuplades italiques, d'une race différente des Grecs, descendaient tout au long de la péninsule et pesaient sur les Helléniques installés le long des côtes de la mer Ionienne. Ailleurs, Sicules et Sicanes, rejetés des côtes de la Sicile par l'immigration grecque, étaient tenus à l'écart des villes nouvelles. Le panorama ethnique était, dans cet Occident hellénisé, beaucoup plus varié et composite que sur les bords de la mer Égée.

Nous savons que Platon réprouvait les habitudes de vie de ces Grecs d'outre-mer, confondant dans sa réprobation Italiotes et Siciliotes. Il semble que cette vie était dédiée uniquement aux plaisirs des sens, et sans doute d'agréables musiques tenaient-elles une large place dans ces plaisirs. *Molle Tarentum* se disait de la ville qui, presque à la même époque, était devenue cependant la forteresse des pythagoriciens et la patrie d'Aristoxène (fin du ~ iv^e siècle), le plus grand théoricien de l'Antiquité en matière musicale. Il est l'auteur des *Eléments harmoniques*, dont nous sont parvenus trois livres, et des *Eléments rythmiques*, qui sont restés à l'état de fragments, mais très précieux. De Sybaris, Crotone et Métaponte, villes renommées de la Grande-Grèce, il

n'est pas resté beaucoup de documents musicaux dignes de mémoire. Rhegium peut se vanter seulement d'avoir donné naissance à Ibycos (~ VI^e siècle), ancien poète choral, et à Glaucus (~ V^e siècle), le premier musico-graphe de notre civilisation, dont les fragments sont incorporés à ce *De musica* qui a été attribué par erreur à Plutarque. Mais de toutes les villes grecques de l'Italie continentale, il n'en est aucune dont les traditions musicales puissent dépasser celles de la Locres Epizéphyrienne, fondée par des peuplades de la Locride dans la seconde moitié du ~ VIII^e siècle sur les bords de la mer Ionienne, dans le voisinage du cap Zéphyr. Pindare parle trois fois de cette ville : il affirme (dans la *XI^e Olympique*) que les Locriens sont un peuple musicien; il mentionne (dans la *II^e Pythique*) les chansons en chœur de jeunes filles locriennes; il loue le chant et l'harmonie des auloi pratiqués par un Locrien (fragm. 140). Cette dernière mention a probablement trait à l'aveugle Xénocrite, l'un des fondateurs de la deuxième catastase, qui aurait été l'inventeur d'un mode locrien, dit aussi italique, dont l'octave coïncidait avec l'octave éolienne ou hypodorienne (échelle de *la*). Il semble que ce mode eut un *éthos* particulier, mais la différence devait être si subtile que même dans l'Antiquité, bien qu'on fût accoutumé aux subtilités, la perception s'en perdit. Xénocrite est sans doute à l'origine d'une école musicale locrienne dont les noms des élèves sont parvenus jusqu'à nous : Erasippe, Eunomos, Mnasee et la poétesse Théano.

PYTHAGORE.

On ne peut pas non plus oublier que c'est en Grande-Grèce que vécut et travailla Pythagore, qui s'occupa de musique, mais d'un point de vue particulier. Aujourd'hui les doctrines musicales du grand maître peuvent sembler bien modestes, mais elles ont une place non seulement dans l'histoire de la musique, mais aussi dans celle de la pensée humaine. Pythagore observa que le son est engendré par le mouvement de l'air et qu'il est d'autant plus aigu que ce mouvement a plus de vitesse. Mais il ne parvint pourtant pas à concevoir la théorie des vibrations, et si même il y était parvenu, il n'aurait pas su comment les évaluer. Le philosophe trouva également que deux cordes de même épaisseur et égale-

ment tendues donnent l'intervalle d'octave si l'une (la plus aiguë) est la moitié de l'autre; l'intervalle de quinte (*ut-sol*) si les longueurs sont dans le rapport de 2 à 3; l'intervalle de quarte (*ut-fa*) si les longueurs sont comme 3 est à 4. En conclusion, ces rapports sont tous contenus dans le quaternaire 1-2-3-4.

Les découvertes pythagoriciennes éblouirent le maître et les disciples. C'était la première loi physique que l'homme retrouvait et à la vérité il leur parut que ce n'était pas seulement une loi qui eût été retrouvée, mais la loi. Les connaissances assez avancées de l'école pythagoricienne en matière d'astronomie leur permirent d'étendre cette loi des choses de la terre aux choses du ciel, du son de la lyre aux sphères suprêmes, de l'engendré au non engendré, du passager à l'éternel. L'harmonie qui règle le mouvement des astres ne peut pas être éloignée, disait-on, de l'ordre qui règle les rapports des plus simples intervalles fondamentaux de la musique. Les astres qui tournent autour d'un centre commun doivent donc se mouvoir à des intervalles déterminés selon de simples rapports numériques. Les nombres devinrent alors la représentation du monde phénoménal, le moyen qui permettait à la loi de se généraliser; et comme les nombres provenaient de rapports musicaux, les rapports mis en jeu dans le cosmos étaient donc des rapports musicaux.

Avec les siècles, une semblable conception a gardé quelque chose de sa fascination. Mais dans l'Antiquité, elle s'étendit et se précisa en détails dans lesquels une incontrôlable fantaisie remplaça l'observation scientifique qui faisait défaut. Cette fantaisie connut son apogée dans la fantasmagorie cosmologique de « l'harmonie des sphères ». Ici le mot harmonie, doit être entendu dans le sens grec (échelle musicale des sphères donc, et non concomitance des sons rendus par les sphères) : une succession de sons liés par des rapports déterminés. Il s'agissait alors d'assigner à chaque astre un des sons d'une gamme choisie. Ici il y avait de quoi soutenir les idées les plus fantaisistes, et, en fait, les hypothèses avancées par les Anciens à ce sujet furent très nombreuses et naturellement tout à fait arbitraires.

Les conceptions mathématiques et intellectuelles exposées par le grand philosophe, étendues à une science

extra-musicale et universelle, prirent le dessus sur la pratique musicale, bien que celle-ci fût partout en honneur. Il arriva ainsi que « le grave Pythagore rejeta le témoignage de la sensation dans le jugement de la musique et dit que la vertu de cet art doit se percevoir par l'intelligence » (Pseudo-Plutarque, *De musica*, xxxvii.) Cette opinion rencontra l'opposition d'Aristoxène de Tarente, dont l'enseignement, au contraire, répudiait les éléments de nature « physique » et mathématique contenus dans la musique en s'appuyant sur un critère moins rigoureusement intellectuel et sur la pratique empirique des artistes mêmes. La lutte entre les deux tendances opposées ne cessa pas durant l'Antiquité, elle continua au Moyen âge et on peut dire qu'elle est même parvenue jusqu'à nous. Ces querelles ou ces divergences n'ont pas ralenti l'évolution de l'art musical, mais les auteurs du Moyen âge, en écrivant sur la musique, se sont fondés sur les théories de Pythagore. De toute la théorie musicale grecque une seule chose survécut à l'écroulement du savoir ancien, ce fut la sainte tétrade pythagoricienne. La musique, selon la conception du maître, est considérée avant tout comme une science et, comme pure spéculation de l'esprit, elle a sa place parmi les sciences du quadrivium.

LA MUSIQUE EN SICILE.

Au sein de la Grande-Grèce, ce fut la Sicile qui connut la vie sociale la plus développée et sa physionomie fut la plus caractéristique. Elle sut conserver plus longtemps l'importance politique et sociale de ses villes, qui furent parmi les premières du monde gréco-romain. La Sicile fut le théâtre d'événements décisifs pour l'humanité antique, son histoire revêt une importance universelle et l'éclat de ses manifestations artistiques rejaillit sur la Grèce elle-même.

Nous avons déjà nommé les plus grands artistes dont l'île s'honora dans ce temps-là. Illustre entre tous, Tisias d'Himère, surnommé Stésichore (guide du chœur), vécut entre ~ 630 et ~ 555 à peu près, et passe pour l'inventeur de la triade strophique. Auteur de vers héroïques accompagnés de musique, un dicton célèbre disait qu'il soutint sur la lyre le poids de l'épopée, et la comparaison entre Stésichore et Homère fut un lieu commun de

l'Antiquité. Ce qui n'empêcha pas le grand Sicilien de chanter les joies de l'amour et du festin, à côté de l'épopée.

D'Epicharme le Syracusain, nous avons déjà parlé à propos de la comédie doriennne, et nous ne nous répétons pas. Midas et Métellos furent deux aulètes célèbres d'Agrigente, et le premier eut l'honneur d'être chanté par Pindare (*XII^e Pythique*), le second d'avoir Platon parmi ses élèves. Empédocle, lui aussi d'Agrigente, est une figure bien singulière, mais en lui l'habileté du musicien, reconnue par les Anciens, est surpassée par la renommée du philosophe. Téléste de Sélinonte fut un des plus fameux auteurs de dithyrambes anaboliques. On ne doit pas oublier enfin que plusieurs grands poètes-musiciens de la Grèce, de Sappho à Eschyle, de Simonide à Bacchylide et à Pindare, vinrent en Sicile, pour y vivre et y créer.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES ITALIQUES ET DANS LA ROME PRIMITIVE

La mélodie et l'orchestrique avaient atteint en Grèce une grande finesse de formes et de contenu, lorsque Rome n'était encore que sur le chemin de la puissance. On sait que ce fut d'abord une petite assemblée de paysans et de pâtres; ses chants ne pouvaient avoir qu'une allure rude et grossière : les anciens mythes du Latium furent rustiques, belliqueux et domestiques et leur pragmatisme s'oppose à la vision lyrique du pur artiste hellénique. Les mélodies romaines archaïques ne pouvaient pas naître du sentiment et de la fantaisie qui inspirèrent le poète-musicien grec, mais des besoins d'une vie plus simple et élémentaire : le besoin de se rendre les dieux favorables, celui de bercer le nouveau-né ou de chanter les *nénies* aux morts, celui de célébrer la victoire. En tout cas l'origine des musiques romaines primitives doit être recherchée parmi ces peuplades italiennes qui habitèrent la péninsule à l'époque pré-romaine. Ce furent les Etrusques, les Ombriens et des groupements numériquement moins importants tels que les Sabelliens et les Latins. Ces deux derniers, amas plutôt

confus de provenances diverses, étaient encore barbares à la naissance de Rome, et l'on ne peut rien dire sur leurs pratiques musicales, qui ne pouvaient être que rudimentaires. Des Ombriens, on ne sait pas davantage. Il ne reste donc que la civilisation étrusque. Mais si nous rappelons que, selon une tradition très ancienne, combattue de nos jours, mais qui est loin d'avoir perdu de sa force, les Etrusques provenaient eux aussi des côtes égéennes de l'Asie Mineure, voilà que nous sommes ramenés au bassin oriental de la Méditerranée et aux ténèbres du Moyen âge hellénique. Peut-être la liaison entre l'art grec et l'art romain doit-elle être recherchée dans les temps les plus reculés : il y aurait une source unique issue d'une époque où il aurait existé des formes et des usages artistiques également répandus dans le monde civilisé; puis les deux ruisseaux qui en découlaient se fixèrent dans les deux péninsules méditerranéennes et vécurent séparés pendant bien des siècles, sans points de contact. Plus tard, ils viendront s'unir encore une fois et ce sera le plus raffiné qui absorbera le moins évolué, mais à la fin ils déchoiront ensemble, et ensemble s'aviliront.

Le peuple tyrrhénien, qui s'appela étrusque, dut immigrer en Italie vers la fin du Moyen âge hellénique (fin du \sim IX^e - commencement du \sim VIII^e siècle). Il conserva son indépendance cinq siècles durant et ses institutions pour deux siècles encore, avant que Rome ne l'absorbât en faisant prévaloir sa civilisation.

Ce ne fut donc pas des rivages grecs, où la vie intellectuelle latine puisa de si splendides exemples, que parvinrent à Rome les premiers chants et les premières mélodies : les habitants de la ville nouvelle recueillirent des anciens peuples italiques des coutumes artistiques et rituelles et les musiques qui s'y adaptaient. C'étaient des coutumes véritablement primitives, établies au même moment où la Grèce et ses colonies italiques connaissaient les magnificences et les délicatesses d'un art lyrique achevé. Aux Etrusques, les Romains empruntèrent sans doute leurs premiers instruments de musique, ceux que nous voyons reproduits fréquemment sur les bas-reliefs, sur les peintures murales, les vases, les bronzes de l'art étrusque. Les instruments à vent prédominent sur les instruments à cordes. Peut-être cette considération

pourrait-elle apporter une modeste contribution à la thèse qui fait les Etrusques originaires de l'Asie Mineure, où, comme nous savons, l'aulos était l'instrument national. Mais, à part cette hypothèse, la provenance égéenne de la plus grande partie des instruments que nous montrent les figurations étrusques s'impose : nous retrouvons, en effet, la lyre, l'aulos, la flûte de Pan. La première est tout à fait semblable à la lyre grecque, alors qu'il ne semble pas que l'Etrurie connût la grande cithare grecque de concert. L'aulos est presque toujours double; quelquefois son tuyau est recourbé dans sa partie inférieure avec un pavillon terminal, comme notre clarinette basse. Nouveauté à l'égard de la Grèce, ce n'en est pas une à l'égard de la Phrygie, où l'aulos *élyme* avait précisément cette forme-là. La flûte de Pan, au contraire, ne diffère en rien du même instrument hellénique. Mais la nouveauté réside surtout dans les « cuivres » : cors et trompettes qui, chez les Grecs, comme nous l'avons dit, eurent une structure rudimentaire et furent d'une importance artistique à peu près nulle. Le long cor recourbé, rendu plus solide au moyen d'une barre qui en réunit les extrémités, fut inventé par les Tyrrhéniens, selon Pollux (iv, 85). Les Romains l'adoptèrent tel quel et lui donnèrent le nom de *bucina*. C'était un instrument pour sonneries militaires qui, en Etrurie aussi bien qu'à Rome, était employé dans les manifestations de la vie publique, dans la milice, pour les combats. Dans les légions romaines, à l'arrivée de l'empereur ou du général, ou bien quand un légionnaire avait été tué, les *bucinatores* entonnaient le *classicum*, sorte de « fanfare d'ordonnance » de l'armée. Les Etrusques connaissaient aussi la trompette, instrument de son plus aigu que l'autre et qui se recourbait à l'une de ses extrémités où il s'ouvrait en un pavillon. Les Romains l'appelèrent *lituus* et l'employèrent surtout dans la cavalerie; s'il était plus court, il conservait sa forme droite et prenait le nom de *tuba*. Sous cette dernière forme, il aurait été inventé, selon Diodore (v, 40), par les Etrusques. Un cor plus court que la *bucina* eut à Rome le nom de *cornu*. Dans les peintures étrusques enfin, on voit fréquemment un instrument à percussion du type des castagnettes, constitué par deux planchettes de bois qu'on frappait l'une contre l'autre, accompagnant les danseurs de ses battements rythmiques.

Nous avons passé en revue les moyens sonores dont disposa l'art musical étrusque au cours des siècles où il put avoir un développement indépendant. Ces moyens étaient assez semblables à ceux qu'utilisaient les Grecs, mais ils en étaient restés au stade archaïque. Archaïques aussi nous paraissent les pratiques musicales de ce peuple, telles que nous les voyons dans les peintures et les sculptures : cérémonies sacrées liées au culte des morts, danses, scènes de course ou de lutte, musiques guerrières, musiques nuptiales. Le motif ornemental du joueur de diaulos revient fréquemment, ainsi que les synaulies de lyre et d'aulos. Dans beaucoup de danses, les danseurs et les musiciens étrusques nous sont montrés dans des attitudes qui ressemblent beaucoup à celles des Hellènes. On peut dire que la musique en Etrurie en est au stade égéen, ou tout au moins au stade où elle dut se trouver en Grèce avant la première catastase de Terpandre.

C'est cet art qui, de l'Etrurie descendit vers le sud, sur les rivages du Tibre. On a peu de documents sur les premiers rudiments de la poésie latine mise en musique au temps semi-léendaire de la royauté, et pendant la première période de la république la musique latine balbutie. Au commencement, on rencontre les chants des *Fauni vates* (prêtres de Faunus), accordés au rude vers saturnien dont la constitution rythmique demeure incertaine, mètre indigène de la *Saturnia tellus*, où l'accent syllabique prévalait sur la quantité, et qui est probablement la plus ancienne application d'un mode de versification et de mise en musique différent de celui des Grecs. Mais en ce qui concerne l'indépendance qu'une telle conception donnait à la parole par rapport à la musique, nous ne pouvons presque rien dire. C'était également en vers saturniens (qui ne devaient pas être très différents de notre *saltarello*) qu'était composé le *Saliare carmen*, hymne attribué par la tradition à Numa, que les Saliens, prêtres de Mars, chantaient autour de l'autel du dieu au commencement du printemps. D'autres chants liturgiques, d'après les fragments connus, obéissaient aux formes iambiques. Parmi les genres profanes, il faut mentionner les licencieux chants *fescennins*, peut-être d'origine italique falisque, où il se peut que se soit introduit un élément dramatique. Nous pouvons penser à eux comme à des farces rustiques mêlées de dialogues

assez libres improvisés sur une donnée sommaire, de chansons gaies et de danses tirées du répertoire populaire et champêtre. Proches des chants fescennins durent être les *saturae*. On ne saurait rien dire sur l'accompagnement de ces musiques, mais il ne dut pas différer beaucoup de ce que les peintures romaines nous montrent : l'aulos double, que les Romains appelaient *tibia*, s'unissait au chant dans le temple, dans la farce, dans les festins, dans les funérailles. La lyre, beaucoup moins répandue, même dans la période de la plus grande splendeur artistique, joua toujours un rôle réduit. Dans le *Collegium tibicinum*, les instrumentistes s'unissaient en corporation, comme leurs confrères helléniques à l'époque de la décadence.

Bref, la première Rome n'en était qu'à l'enfance de la musique et de l'expression dramatique. Mais quand, à l'époque de la république, la puissance de l'*Urbs* commença à s'étendre dans l'Italie centrale et méridionale, il y eut à Rome un afflux de musiciens, de danseurs, de mimes venus des autres peuples italiques. C'est ainsi qu'en l'an 390 de Rome (~ 363), comme on célébrait des rites propitiatoires après une épidémie de peste, au cours des grands jeux (*ludi romani*), qui jusqu'alors avaient comporté seulement des courses de chevaux et de chars, furent donnés aussi des spectacles dramatiques avec des dialogues, des chants et des danses, joués par des acteurs et des musiciens étrusques. A cet effet on construisit un échafaudage en planches avec une scène à la mode grecque. Ces productions informes et grossières, dont rien n'est resté, furent en vogue plus d'un siècle, et ce fut seulement au cours de la deuxième moitié du ~ III^e siècle (~ 240) que le théâtre romain tenta, avec l'Italote Livius Andronicus, de Tarente, une première imitation hellénique. Il fut suivi par Nævius, Ennius, Plaute et Térence, pour ne mentionner que les auteurs les plus connus de tragédies et de comédies. On en arriva ainsi, toujours en imitant les Grecs, au 1^{er} siècle avant notre ère.

LA MUSIQUE DANS LE MONDE HELLÉNISTIQUE

Le panhellénisme, que les conquêtes d'Alexandre le Macédonien avaient répandu sur son immense empire, renfermait en lui, et dans une très large mesure, les coutumes, les préférences, les idées et les motifs des peuples d'Orient. L'hellénisme gagnait en étendue, mais sa pureté s'altérait; de plus il perdait en profondeur ce qu'il acquérait en extension. Athènes qui, dans le passé, s'était trouvée au centre de la région géographique et en même temps de la vie spirituelle du peuple grec, reste maintenant à l'écart. Le centre se déplace non au point de rencontre des voies d'un seul pays, mais à celui de plusieurs pays, de continents entiers. Cette transformation politique et sociale du monde antique réagit sur les arts musicaux de l'Antiquité. Les conditions matérielles changent, l'esprit dégénère; il est donc naturel que la composition poétique et musicale subisse les conséquences de cet état de choses. La décadence des chorégies, la création anabolique sont, par exemple, deux événements qui n'ont pas seulement des causes de nature artistique. Un autre événement est destiné à avoir des conséquences encore plus grandes : la séparation graduelle des arts musicaux. D'un côté, on brise le lien rythmique qui unissait la poésie à la musique; d'un autre côté, la danse cherche à se séparer de la poésie et à lui substituer l'expression mimique elle-même. De plus, la danse abandonne peu à peu la noblesse des poses pour la vulgarité ou la lubricité. Enfin, il semble que l'époque des grands créateurs soit close. La Grèce ne donne plus de grands poètes-musiciens. Le poète bien souvent ignore tout de la musique et doit recourir à un autre artiste qui porte le nom de *mélodraphe* et ne sait rien de la poésie. Ce dernier compose la musique et l'adapte aux vers de l'autre. De cette manière la composition musicale devient un travail où prévaut le métier, et les grands élans de l'esprit hellénique, qui ont donné des fruits si abondants au lyrisme du ~ ve siècle, cessent peu à peu dans le siècle suivant. Du ~ iv^e siècle, en effet,

date une lente déchéance, qui s'accroît dans les suivants. L'âme grecque ne sait plus se retrouver elle-même : on fait de la théorie plus qu'on ne crée. C'est alors que commence le règne des curiosités savantes, que les attitudes doctorales prévalent. La spécialisation s'introduit. Mais ici aussi, ce qu'on perd d'un côté, on le gagne de l'autre. La diffusion de la musique, avec celle de la langue grecque, croît énormément : entre l'époque d'Alexandre et celle d'Auguste, la musique grecque est non seulement répandue à Rome, non seulement présente à Syracuse, mais envahit la Syrie, la Perse et la Médie, se répand dans le vieux peuple de l'Égypte et dans la bourgeoisie nouvelle d'Alexandrie. Entre l'océan Indien et l'Atlantique, partout où la *koinè* (la langue commune) résonne, la cithare d'Apollon accompagne encore l'hymne aux vieux dieux de l'Olympe et l'aulos reprend les accents périmés du dithyrambe corinthien.

C'est cependant un malheur pour nous que la musique soit sur la voie de l'émancipation, car, à défaut de compositions musicales, le fil pour la suivre dans son itinéraire technique vient à nous manquer. Nous ne pouvons donc que nous référer à des procédés sommairement descriptifs. On peut dire avant tout que tous les genres musicaux cultivés dans les siècles précédents continuent à vivre : tragédie, comédie, dithyrambe, lyrique chorale, solo vocal et instrumental. Cependant la tragédie est figée dans le souvenir des trois grands, sans qu'on sache rien lui ajouter de nouveau. Les œuvres d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide sont continuellement reprises sur les scènes hellénistiques, mais comme les contemporains ne produisent plus, les grands acteurs tragiques déclinent et disparaissent (~ III^e siècle). La comédie, au contraire, subit une profonde évolution : Aristophane qui mettait en satires les événements de son époque — événements forcément inconnus de celles qui suivaient —, disparaît du répertoire et est remplacé par Ménandre et ses imitateurs. Mais ici le chant disparaît presque entièrement de la pièce, ou bien il se réduit à quelques ariettes. En échange, la musique prend une large place dans des parodies qui ont une grande vogue (hilarodie, lysiodie, magodie, mime, comédie italique, etc.). Il s'agissait de productions qui ne différaient pas beaucoup l'une de l'autre, et qui étaient constituées par

des chants et des danses grotesques, accompagnées d'instruments de tous les types. La musique chorale, au contraire, continue avec les hymnes, les péans, les dithyrambes, et elle est pratiquée assidûment. De grandes assemblées de chanteurs, accompagnés par des orchestres entiers d'instruments à vent ou à cordes, se réunissent quelquefois pour chanter une prière à un dieu ou l'éloge d'un prince, mais ce lyrisme de parade ou de commande ne réussira jamais à s'élever au-dessus de la médiocrité. C'est dans la musique instrumentale des solistes que se concentrera le talent musical des ~ IV^e et ~ III^e siècles. Les aulètes et les citharistes renommés de la Grèce se répandirent dans le monde ancien et acquirent une renommée universelle. L'intérêt de l'époque est passé de l'auteur à l'exécutant. Alors que l'artiste créateur ne fait que prouver son impuissance et son manque de fantaisie, l'interprète fait au moins preuve d'une véritable habileté et offre au public les musiques et les spectacles les plus variés que l'art du temps puisse organiser. Acteurs, musiciens, danseurs remplissaient les grandes villes; réunis en petites compagnies nomades, ils partaient en tournée, offrant des spectacles mêlés de récitation, de musique et de danse. Au-dessus de ces compagnies, il y avait les grandes corporations des artistes dionysiaques, qui comprenaient poètes, mélographes, acteurs tragiques et comiques, citharistes, aulètes et choreutes, tout le personnel enfin qui était indispensable pour monter des spectacles complets. Ces confréries qui ne négligeaient pas l'appât du gain et qui visaient au bien-être de leur communauté, avaient également un caractère religieux, en mémoire des liens qui unissaient autrefois le culte des dieux et l'art poético-musical. Elles se produisaient souvent dans les plus grandes villes et parurent aux grandes fêtes nationales helléniques. Dans les royaumes hellénistiques qui naissent du démembrement de l'empire d'Alexandre, l'art dramatique et la musique sont protégés par les princes. Alexandre lui-même, pour ses noces avec Statira et à l'occasion des honneurs funèbres rendus à son ami Héphestion, réclame le déploiement d'un grand faste musical. En Egypte, Ptolémée XIII (~ 80-~ 52) surnommé l'Aulète à cause de ses qualités d'instrumentiste, ouvre la série des *dilettanti* couronnés. Un mécène athénien, Hérode Atticus, fait bâtir à ses frais,

au II^e siècle de notre ère, un théâtre au pied de l'Acropole, non loin de l'ancien théâtre de Dionysos, pour les concerts de virtuoses. A cette époque de déclin, l'activité artistique n'était pas inférieure à celle des siècles les plus brillants de la Grèce antique, mais la qualité répondait-elle à la quantité des manifestations ? Il est permis d'en douter.

LA MUSIQUE DANS L'EMPIRE ROMAIN

Le peu d'inclination que le peuple romain, dans son ensemble, montra pour certaines activités artistiques, l'absence d'un intérêt passionné comparable à celui dont étaient entourées, dans la Grèce du passé, les choses de la musique, le fait que la puissance et la richesse de Rome furent postérieures à la floraison de l'art poético-musical hellénique, les différences entre l'organisation de la vie civile latine et de la *polis* grecque, expliquent pourquoi la Rome impériale se montra inférieure à la Grèce dans ses manifestations musicales. Avant tout, il faut dire que le poète et le dramaturge latins ne savaient pas la musique; qu'ils avaient recours à un *artus musicae peritus*. D'autre part, les écrivains latins se taisent sur les techniques musicales; il est même rare qu'ils s'occupent de musique, même du point de vue esthétique ou moral. Toutefois les musiques romaines existèrent, à tel point qu'encore dans les premiers siècles de notre ère on reprenait continuellement sur les théâtres le répertoire traditionnel, avec ses *cantica* propres à chaque production, chants que le peuple connaissait par cœur et aimait. Mais si les compositions musicales existaient, il nous est permis de croire que leurs auteurs ne devaient pas avoir un idéal artistique très élevé, ni les auditeurs beaucoup d'exigences.

Une production théâtrale romaine imitée des Grecs, tragédie ou comédie, comprenait, comme son modèle, chant et récitation. On distinguait trois parties : *diverbiu*, *canticum* et *chorus*. Mais à Rome tous les chants sont scéniques, parce que désormais l'orchestre est occupé par le public et que le chœur a dû monter sur la scène; la danse n'est plus représentée. L'examen de la versification

employée par l'auteur latin nous autorise à séparer le chant de la récitation, mais nous ne sommes plus au temps de l'hellénisme et il serait imprudent de vouloir tirer de la rythmique des déductions d'ordre musical. Cependant, dans une production théâtrale latine la musique devait avoir une partie considérable, à commencer par le prélude musical constitué par un solo de *tibia*. Il arriva même que les organisateurs des spectacles, comptant sur la distraction du public romain, décidèrent de condenser les parties récitées de la tragédie tout en laissant intacts seulement les *cantica*. De cette manière les scènes musicales restaient séparées par de courts dialogues, et le drame était dissous dans une atmosphère musicale.

La *tibia* était le seul instrument musical utilisé sur le théâtre : c'est sur le *tibia* que l'on jouait le prélude et que l'on accompagnait ensuite l'acteur et le chœur. Le *tibicen* restait dans le fond de la scène tandis que l'acteur s'avavançait. Parfois on employait un curieux procédé : le *tibicen* jouait et l'acteur sur la scène mimait son rôle, tandis qu'un autre exécutant, dissimulé à la vue du public, chantait. Cet usage remontait à Livius Andronicus, dont nous avons déjà parlé, le père du théâtre romain hellénistique, et qui jouait dans ses propres drames. Il était un jour devenu aphone pour avoir plusieurs fois répété certains chants que les auditeurs aimaient particulièrement et il avait trouvé commode de recourir à un remplaçant pour la partie vocale.

Plus tard un nouveau genre de spectacle apparut à Rome, ce fut le mime, d'où dérivait plus tard la pantomime. L'ensemble du monde latin (ou soumis à la domination latine) collabora à cette création. Le baladin étrusque (*hister*) apporta à Rome les mimes de son pays ; de la Grande-Grèce et de la Sicile parvinrent les productions parodiques en faveur lors du déclin de l'hellénisme, riches en chansons et en musique ; d'Atelle, la petite comédie bouffonne en patois (*atellana*) ; d'Orient et d'Occident arrivaient les danseurs de caractère : de la Syrie les *ambubaias* (musiciennes), de l'Andalousie les belles Gaditanes. C'est de ce mélange de créations et d'interprétations que naquit le mime. Ce mot peut se rapporter soit à l'acteur, soit à la production, mais nous nous référons ici à cette dernière. C'était un spectacle

difficile à définir, mêlé de récitation, de chants et de danses; plus tard on élimina la récitation qui fut remplacée par la gesticulation. Il est permis de reconnaître là l'influence de l'Italie méridionale, où le geste a été, de tout temps, quelque chose de particulièrement vif, de joyeux et d'éloquant. Le rôle de la danse était capital : elle était accompagnée par une variété d'instruments assez bruyants; parfois il y avait aussi un chœur. Le mime fut d'abord un court spectacle qui cherchait sa voie, mais dans la suite il crût en importance et devint la pantomime, où se déploya un grand luxe de moyens et d'effets.

Avec le mime, les femmes accèdent à la scène, et avec elles on glisse bientôt de la fable bouffonne au réalisme le plus effronté. Les arguments du mime sont choisis parmi les événements les plus communs de la vie et traités avec un relief caricatural; tandis que dans la pantomime, la préférence va à des sujets épiques et mythiques que l'on développe avec une grande précision dans la lubricité. Ici, la personnalité du premier acteur, le pantomime, domine : il doit savoir imiter, mimer, danser, tout faire. Peu à peu l'art de la pantomime devient particulièrement complexe, et exige des interprètes une grande finesse d'expression : l'interprète principal finit par indiquer le thème de la production, choisir la musique; il s'occupe de la régie, monte le spectacle. Rome eut plusieurs grands pantomimes, Pylade et Bathylle, par exemple, dont les noms reviennent souvent dans les écrits contemporains. Honorés par les empereurs, adulés par l'aristocratie, c'étaient les personnalités théâtrales du temps; ils se groupaient en corporations, comme les danseurs, les chanteurs et les instrumentistes.

Dans le mime et la pantomime la musique occupait sans doute la plus grande place; quant à sa valeur artistique, elle ne devait pas être d'un niveau supérieur à celle de nos revues de music-hall. Néanmoins en elle se manifestait la plus haute expression musicale romaine.

Quand la Grèce fut devenue l'une des provinces de l'Empire, l'Urbs commença à accueillir les musiciens grecs, car les *cives romani* ne témoignaient pas de beaucoup de goût pour les professions artistiques. Ces musiciens introduisirent à Rome la citharodie et le chant

monodique, tandis que les grandes manifestations de la lyrique chorale ne réussissaient pas à s'acclimater dans le Latium, et gardaient toujours un caractère occasionnel. La citharodie consista dans l'exécution de *nomes* chantés en grec, et résonna comme l'écho de l'Athènes cultivée et élégante. D'autres chants monodiques, eux aussi accompagnés par la cithare ou par quelque autre instrument polycorde, eurent pour texte poétique les plus célèbres expressions de la lyrique latine. C'est ainsi que les iambes de Catulle, les odes d'Horace, les élégies de Tibulle, toute la grande poésie latine enfin, où revit la rythmopée hellénique, fut exécutée, avec les mêmes moyens que ceux employés jadis à Lesbos pour l'ode légère d'Alcée et de Sappho. De cette manière se forma donc un véritable répertoire de musique de chambre et l'on peut en inférer que ces chants, dont il ne nous reste que les textes, constituèrent les manifestations les plus hautes et les plus pures de la musicalité latine. C'est probablement grâce à leur diffusion que l'exécution musicale, jusqu'alors réservée aux esclaves et aux affranchis, en vint peu à peu à être pratiquée par les libres citoyens romains.

On tombe alors bientôt dans l'excès opposé, c'est-à-dire dans la passion et la frénésie musicales. Des membres de l'aristocratie, non seulement chantent et jouent dans leurs palais, mais en viennent à se produire sur les scènes au grand scandale de la noblesse. Peu à peu cet usage se répand, et ce sont surtout les empereurs qui, par leur exemple, justifient ces excès. Caligula, passionné de théâtre, chante avec les acteurs sur la scène et imite leur façon de marcher et leurs gestes; Titus et Britannicus, à la cour de Claude et de Néron, chantent et jouent. Il est à peine besoin de mentionner Néron, l'impérial histrion, qui revêt l'habit de cithariste, se présente avec une fausse humilité aux concours, soutient des programmes publics entiers de *nomes* citharodiques et finit par se faire inscrire à la corporation des citharistes professionnels. Cependant, si l'on met de côté ses folies et sa basse histrionnerie, il faut croire qu'il avait des qualités adéquates, ainsi que d'autres empereurs ou d'autres aristocrates. Mentionnons encore Titus, chanteur et instrumentiste habile, Hadrien, Héliogabale qui savait jouer de plusieurs instruments, Alexandre

Sévère. Aux jeux du cirque, aussi bien que dans les concerts publics et privés, participaient de véritables orchestres composés de la manière la plus variée. Pour les combats de gladiateurs, les instruments étaient choisis parmi les plus bruyants; dans les riches maisons où l'on disposait de nombreux esclaves musiciens (*pueri symphoniaci*), un chœur s'ajoutait parfois aux instruments et aux danses. Dans les voluptueux banquets de l'époque impériale, dont Pétrone nous a laissé une si vivante peinture (dans *le Festin de Trimalcion*), la musique s'unissait aux plus désinvoltes obscénités, tout comme au cirque elle accompagnait l'effusion de sang et la cruauté. Si dans la masse des écrits contemporains les notes ne manquent pas, il s'agit surtout d'anecdotes qui ne révèlent que les coutumes et ne disent rien de ce qui peut nous intéresser le plus. L'équilibre qui avait présidé pendant des siècles, et même des millénaires, à la musique du monde classique est rompu, et nous ne disposons pas de véritables documents musicaux, qui nous permettraient de comprendre et d'apprécier. Le grand fleuve de la musicalité ancienne, que nous avons vu couler avec une majesté tranquille, s'est fractionné en mille ruisselets, puis a cessé de couler pour ne plus former que des mares stagnantes.

LES VESTIGES DE LA MUSIQUE HELLÉNIQUE ET HELLÉNISTIQUE

Les textes musicaux qui nous restent de cette période sont presque tous à l'état de fragments et leur importance est souvent nulle du point de vue pratique. Comme plusieurs prêtent à l'incertitude et au doute, ils ont donné lieu à des discussions sans fin, dans lesquelles nous ne pouvons pas entrer. Nous les signalons dans l'ordre chronologique; certain ou présumé, des compositions :

1^o *Ire Pythique de Pindare* (~ 478), lue par Kircher vers la moitié du XVII^e siècle dans un ancien codex de Messine; mais comme ce codex n'a pas été retrouvé, on a émis de nos jours bien des doutes sur l'authenticité de ce morceau. Il s'agit de la musique composée pour les

vers 1-5 de la Pythique, où Pindare élève justement un hymne à la musique.

2^o 1^{er} *stasimon* de l' « Oreste » d'Euripide (~ 408). C'est un lambeau qui nous est parvenu dans les conditions les plus précaires, privé du commencement, de la fin et criblé de lacunes. On peut cependant apercevoir que la composition était de genre chromatique, probablement de mode dorien et de rythme dochmياque (voir p. 386). Ce fragment a été lu sur un papyrus égyptien des premiers siècles de notre ère.

3^o *Fragments du Caire*. Un autre papyrus nous donne trois lignes d'un texte inconnu, probablement tiré d'une tragédie, avec des signes musicaux. Ce document est encore plus court et dans un état pire que le précédent; de plus, on est en droit de considérer avec quelque méfiance la musique qui nous est ainsi révélée. Mais puisque nous pouvons dater le papyrus d'à peu près ~ 250, nous avons là la plus ancienne écriture musicale qui soit au monde.

4^o *Hymnes delphiques*. Il s'agit de deux hymnes à Apollon, retrouvés à Delphes, en 1893, par l'Ecole française d'Athènes: gravés sur deux tables de marbre, brisées, ils sont assez longs mais eux aussi, pleins de lacunes. Ce sont des compositions anaboliques de la première moitié du ~ 11^e siècle, de rythme quinaire et de mode dorien.

5^o *Hymnes de Mésomède*. Ils furent signalés la première fois par Vincenzo Galilei dans son *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581). Ce sont trois compositions citharodiques dédiées à la Muse, au Soleil, à Némésis, dont les deux dernières auraient été composées, par Mésomède de Crète, citharède qui vécut à Rome sous l'empereur Hadrien (130-140). Le mode en est dorien pour les deux premiers hymnes, phrygien pour le troisième; le rythme est dactylo-anapestique, à l'exception du commencement qui est iambique.

6^o *Epitaphe de Seikilos*. C'est une inscription découverte en Anatolie en 1883 et perdue en 1923 pendant la guerre gréco-turque. Un certain Seikilos fit graver dans le marbre des maximes et, au-dessus, des notes musicales, mais on comprend sans peine que les deux choses ont peu de rapport. Peut-être sommes-nous en présence d'un ancien scolie, en tout cas nous avons dans

cette « épitaphe » la plus belle mélodie que l'Antiquité nous ait léguée. Mode hypophrygien, rythme trochaïque, époque : 1^{er} siècle de notre ère.

7^o *Fragments de Contrapollonopolis*. Encore des lambeaux de papyrus, connus sous le nom de la localité de Thébaidé où ils ont été retrouvés. Ce sont trois morceaux de musique vocale (un péan incomplet et un fragment tragique; le troisième, minuscule, est inclasable) et deux de musique instrumentale. L'intérêt de ces fragments est mince, et quant à l'époque, nous connaissons seulement celle du papyrus, qui est de 156 de notre ère.

8^o *Fragments instrumentaux de l'Anonyme*. Dans un ancien Manuel de musique anonyme du III^e siècle, on peut lire cinq fragments instrumentaux. Il s'agit d'exercices élémentaires, de formules d'accompagnement pour cithare, de petites mélodies, qui devaient servir probablement aux études techniques des citharistes.

9^o *Hymne chrétienne d'Oxyrhynchus*. (Voir le chapitre consacré à la Musique byzantine). Bien que le sujet de cette composition n'ait rien à voir avec l'antiquité gréco-romaine, la musique est certainement une émanation et une expression de l'art de cette période. C'est la conclusion (avec quelques lacunes) d'un hymne à la Trinité qui remonte à la fin du III^e siècle. Mode hypophrygien, rythme dactylique.

OTTAVIO TIBY.

BIBLIOGRAPHIE

On distinguera d'une part les œuvres des écrivains de l'Antiquité, parmi lesquelles on peut recueillir quelques renseignements sur la musique, et d'autre part, les travaux modernes qui se donnent pour objet d'étudier, d'interpréter, de discuter ces sources.

La première partie est très vaste, mais on peut la réduire si l'on ne tient compte que des écrits qui sont spécifiquement consacrés à la musique, et parmi ceux-ci, des meilleurs, et des meilleures éditions.

MEIBOM, M., *Antiquae musicae auctores septem*, texte grec et trad. lat., Amsterdam, 1652.

ARISTOXÈNE, *Fragments rythmiques*, trad. all. de H. Feussner, Hanau, 1840, et de J. Bartels, Bonn, 1854.

ARISTOXÈNE, *Eléments harmoniques* (compris dans l'ouvrage de Meibom), trad. fr. de Ch. Ruelle (Paris, 1870), qui a traduit aussi presque tous les traités publiés par Meibom; trad. angl. de H. S. Macrae, Oxford, 1902.

ARISTOTE, *Problèmes musicaux*, texte grec et trad. fr. avec large commentaire de F. A. Gevaert et J. C. Vollgraff, Gand, 1903; trad. fr. de Ch. Ruelle, Paris, 1892.

ALYPIUS, GAUDENCE, BACCHIUS l'Ancien. Ces trois traités fondamentaux sur la notation musicale ont été traduits en français et commentés par Ch. Ruelle, Paris, 1896.

PLUTARQUE, *De la musique*; texte, traduction, commentaire de François Lasserre; Lausanne, 1954. (Le Pseudo-Plutarque).

La deuxième partie de cette bibliographie doit s'ouvrir sur l'ouvrage fondamental de :

GEVAERT, F. A., *Histoire et Théorie de la musique dans l'Antiquité*, 2 vol., Gand, 1875-1881 (récemment republié en éd. photocopiée), qu'il faut lire avec *la Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*, du même auteur, Gand, 1895, et avec les *Problèmes musicaux* d'Aristote (déjà cité). Ce sont des travaux d'une érudition immense, qui contiennent des détails discutables mais auxquels il faut toujours se référer.

RIEMANN, H., *Handbuch der Musikgeschichte*, I^{re} partie, 1 vol. : *Die Musik des Alterthums*, Leipzig, 1901.

LALOY, L., *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, Paris, 1904.

EMMANUEL, M., *Traité de la musique grecque antique*, Paris, 1911; art. Grèce dans l'*Encyclopédie de la musique*, de Lavignac, I^{re} partie, 1 vol., Paris, 1924.

ABERT, H., *Die Antike*, dans *Handbuch der Musikgeschichte* de G. Adler, Francfort, 1924.

REINACH, Th., *la Musique grecque*, Paris, 1926; excellent petit livre de synthèse.

WINNINGTON-INGRAM, R. P., *Modes in Ancient Greek Music*, Cambridge, 1936.

GOMBOSI, O., *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenhague, 1939.

TIBY, O., *La Musica in Grecia ed a Roma*, Florence, 1942. Vaste bibliographie et recueil complet des vestiges musicaux.

POTIRON, H., *Les modes grecs antiques*, Paris, Tournai, Rome, 1950.

LA MUSIQUE
DANS
LE MONDE MUSULMAN

LA MUSIQUE IRANIENNE

NOUS n'avons pas encore à notre disposition de documents authentiques qui nous donnent une idée précise sur les caractéristiques de l'ancienne musique persane, la musique au temps des Achéménides, (~ 600), par exemple.

Tout ce que nous savons, c'est que la musique instrumentale et la musique vocale jouaient un grand rôle dans la vie sociale, culturelle et religieuse des peuples qui constituaient l'ancien empire d'Iran. On peut citer par exemple les écrits d'Hérodote sur les traditions persanes qui existaient encore en son temps :

Les Perses, écrit-il, n'allument pas de feu sacré pour offrir des dons et célébrer les saints. Ils n'arrosent pas non plus les tombes de vin; mais l'un des religieux se présente et chante des hymnes sacrés.

On peut, dans le même sens, citer ce trait que Xénophon rapporte sur Xerxès, le Grand Roi :

Lors de son attaque contre l'armée assyrienne, écrit-il, Xerxès récita, à son habitude, un hymne héroïque que tout le monde chanta. Vers minuit, quand le son de la fanfare annonça le commencement de l'attaque, il ordonna à son armée de lui répondre par un hymne que tout le monde devait chanter dès qu'il l'aurait entonné lui-même.

Nos premières connaissances portent sur la musique persane au temps des Sassanides (500 ap. J.-C.), que l'on peut considérer comme la base de ce que devait être la musique iranienne après la conquête musulmane, ainsi que la base des musiques du monde musulman.

Nous avons des preuves suffisantes pour nous convaincre que la musique, à l'époque de la dynastie sassanide, était très riche et occupait une grande place dans la vie du peuple. Par exemple : la fameuse secte religieuse de Mazdak se représentait Dieu sous les traits de Chosroès I^{er}; devant lui, debout, se tenaient quatre personnages qui incarnaient les forces spirituelles;

parmi ceux-ci, trois étaient des hauts fonctionnaires, mais le quatrième était le musicien. La musique, qui jouait un grand rôle dans le service divin des Mazdekistes, était donc à ce point considérée par le peuple qu'on lui avait assigné une place importante dans l'incarnation de la hiérarchie céleste.

D'ailleurs, les musiciens, les chanteurs et les virtuoses occupaient à la cour des Sassanides un rang de premier plan. A l'occasion de l'inauguration d'une digue sur le Tigre, Chosroès II convoqua les musiciens en même temps que les satrapes (gouverneurs).

Parmi les grands maîtres de la musique de cette époque, on peut citer Râmtine, Bâmchade, Nakissa, Azâdvaré-tchangui, Sarkache et Bârbadh, chanteurs et compositeurs célèbres de la cour de Chosroès II Parviz.

Les systèmes attribués à Bârbadh sont composés de sept *kbosrowâni* (« attribué aux rois »), de trente *lahn* (formes de modulation) et de trois cent soixante *dastgah* (systèmes) correspondant aux sept jours de la semaine, trente jours du mois et trois cent soixante jours de l'année.

Dans le livre de Manoutchehri et dans ceux d'autres écrivains persans on rencontre souvent des noms de chants ou de pièces dont on ne peut distinguer le genre. *Yazdan-afarid* (*Création du Dieu*), par exemple, semble être un hymne religieux; certains *dastân* se rapportaient à des faits, à des moments glorieux de l'histoire que les Sassanides, dès le ^{ve} siècle, aimaient à rappeler; par exemple : *Kiné-İradj*, *Kiné-Siâvoche* et *Takhté-Ardachir* (*le Trône d'Ardachir*). Certains *dastân* décrivaient la puissance de Chosroès Parviz, comme *Bâghé-Chirin* (*le Jardin [ou palais] de Chirine*), *Bâghé-Chabriar* (*le Palais du roi*), *Ouranguigie* (*l'Hymne du trône*), *Tabketé-Tâghdis*, *Ziré-Keïçaran*. Certains évoquaient les trésors du roi : *Haft-Guandj* (*les Sept trésors*), *Gunzé-bâd-âvard* (*le Trésor apporté par le vent*) ; celui-ci était destiné à célébrer la prise, en Egypte, par le général Chahré-barase (« qui sied à l'empire »), d'un trésor que l'empereur romain de Constantinople avait embarqué sur des navires que le vent avait jetés à la côte. Enfin certains *dastân* décrivaient les fêtes qui avaient lieu aux diverses saisons, et surtout celles qui célébraient l'avènement du printemps; on y évoquait les paysages et le bonheur de la vie : *Nowrouzé-bozorgue* (*la Grande fête du printemps*), *Sarvé-sahi*

(le Cyprès élancé), *Golzâr* (le Champ des fleurs), *Sabzê-babâr* (le Vert du printemps), *Rabê-gol* (le Chemin des fleurs), *Arayêchan-khorchid-va-mâb* (Présentation du soleil et de la lune), *Ababre kouhân* (A travers les montagnes), *Nouchine-labhanân*, *Rowchan-tchérâgh* (la Lampe brillante), *Palyse-bân*, *Del-anguizân* (Qui émeut le cœur), *Chab-diz* (Couleur de la nuit).

Certains de ces noms anciens se retrouvent encore parmi les différents modes de la musique traditionnelle que l'on pratique aujourd'hui en Iran et dans les pays du monde musulman. On peut citer, par exemple, les noms *Zir-afkand*, *Now-rouz*, *Nabost*, *Khosravani*, etc.

Rast était le nom d'un de ces modes, qui constitue aujourd'hui l'un des systèmes les plus importants dans la musique arabe, persane et turque.

Il semble que Bârbadh fut le plus grand compositeur de son temps; non seulement par la richesse de sa création et sa virtuosité dans l'exécution, mais aussi par la variété des sentiments que ses œuvres faisaient surgir chez l'auditeur. Voici à ce propos un récit qui a été cité et mis en vers par différents auteurs anciens :

Chosroès II avait un cheval noir nommé Chabdz (couleur de nuit), intelligent et beau entre tous. Le roi l'aimait tellement qu'il jura de faire tuer celui qui annoncerait la nouvelle de sa mort. Quand ce fâcheux événement se produisit, le grand écuyer pria Bârbadh d'en informer le roi au moyen d'un chant dont Chosroès comprit l'intention. Il s'écria « Malheur à toi ! Chabdz est mort ». — « C'est le roi qui l'a dit », répliqua le musicien. Ainsi celui-ci évita-t-il le sort réservé au porteur de mauvaises nouvelles et releva-t-il le roi de son serment.

Selon les récits qui nous sont parvenus, on attribue à Bârbadh les systèmes de la musique persane; mais en réalité ces systèmes existaient avant Bârbadh et le maître y aurait introduit quelques modifications pour les compléter. En tout cas on doit considérer qu'ils constituent la base de la musique persane et de la musique arabe à partir de l'Islam.

LA CONQUÊTE ARABE

A l'époque où les Arabes conquièrent la Perse, les habitants de ce pays avaient atteint un niveau de civili-

sation supérieur à celui de leurs nouveaux maîtres. Ces derniers trouvèrent en Perse une culture musicale bien plus avancée et des instruments de musique plus perfectionnés que ceux qu'ils connaissaient. Assez vite ils adoptèrent les instruments persans et il n'est pas douteux que les systèmes musicaux décrits par leurs plus anciens auteurs dont nous ayons les textes, ne soient basés sur un système persan antérieur.

Cette musique persane fut diffusée par les musiciens et chanteurs persans qui s'expatrièrent dans les villes des pays arabes où ils étaient traités avec bienveillance par des habitants qui avaient déjà renoncé aux mœurs des Bédouins, pris goût aux « plaisirs de la vie » et qui étaient polis et raffinés.

Et bientôt il y eut des chanteurs célèbres, parmi lesquels Nachit, qui était d'origine persane et Saïb Khatir, le maître d'Abdollah ibn-Dja'far. C'est à cette époque que les Arabes adoptèrent le « goût persan ». Par la suite, Meid-Ibn-Choraih et d'autres, également célèbres, perfectionnèrent l'art du chant, sans s'écarter toutefois des principes de leurs maîtres. Bagdad devint alors le centre du bon goût sous le règne des Abbassides grâce à de grands artistes comme Ibrahimé-mousseli, son fils Ishaghe et son petit-fils Hamed; et les airs créés par eux prirent les formes qu'ils ont encore aujourd'hui dans les pays arabes.

On peut trouver dans le *Moroudjeh-abab* (les *Prairies d'or*) de Mass'oudi, dans les vingt et un volumes de *Ketabé-Aghâni* (le *Livre des chansons*) d'Abol-faradjé-Isfahâni et dans d'autres œuvres en prose et en vers persans et arabes, les noms et les biographies des artistes qui ont contribué surtout à faire pénétrer les théories persanes dans la musique arabe, en voici quelques-uns :

Issa-ibné-Abdollah, dit aussi Toweis (le petit paon) qui avait été esclave d'Arwa, mère du troisième calife, Othman-ibné-Affan, était un affranchi de la famille Ghoraychit de Makhzoum. Tout jeune, il avait fréquenté des prisonniers persans employés aux travaux publics. En les entendant chanter, il avait appris leurs mélodies, repéré le genre et le rythme de leur musique qu'il s'assimila au point de l'imiter dans ses compositions. La tradition veut qu'il ait été le premier parmi les Arabes, depuis l'Islamisme, à donner une certaine grâce à ses

chants, le premier qui fit entendre à Médine des airs soumis à une mesure régulière.

Saïb-Khatir, de Médine, était fils d'un prisonnier persan et esclave de la famille de Layth. Il chanta quelque temps sans accompagnement et se contenta de marquer le rythme au moyen d'une baguette dont il frappait le sol. Plus tard il joua du luth et fut le premier à se servir de cet instrument pour accompagner son chant, et à jouer avec art. Ayant entendu un esclave persan nommé Nachit chanter les airs de son pays, Saïb composa le premier air arabe de facture savante et de rythme lent, nommé *thaghil*, qui a été chanté sur des paroles restées célèbres. Il fut admis à chanter devant le calife Moaviya qui le combla de faveurs.

Saïd-ibné-Mesdjah était de race noire; il avait entendu chanter des ouvriers persans qui avaient été amenés de l'Irak par Abdollah-ibné-Zobeir pour réparer les maisons autour de la Ka'ba. Affranchi par son maître en raison de ses talents artistiques, il voyagea en Syrie et en Perse et apprit à jouer de divers instruments. Il revint dans le Hedjaz et fixa l'échelle des sons du chant arabe, selon les règles persanes. Ishaghe-mousseli, musicien célèbre des califes abbassides, qui vivait vers le commencement du III^e siècle de l'hégire, considérait ce grand musicien comme celui qui, le premier, avait fait entendre à La Mecque le chant arabe tel qu'il existait encore en son temps. De même, Isfahani, l'auteur du livre *Aghani*, reconnaît en lui le créateur du chant dans l'Arabie musulmane et celui qui le premier a apporté le chant persan au chant arabe. Cet artiste est mort entre 705 et 714.

Moslem-ibné-Mohrez, de La Mecque, fils d'un affranchi persan, était un élève de Saïd-ibné-Mesdjah; comme son maître il voyagea en Perse, et au retour il continua l'œuvre d'affinement de la musique arabe et composa des airs si délicieux qu'on disait n'en avoir jamais entendu de semblables à La Mecque.

Il est donc bien évident qu'avant l'Islam il y avait en Perse une musique très riche par sa mélodie, ses instruments, son rythme et peut-être par l'harmonie aussi.

Les poètes persans ne nous décrivent jamais une chasse royale sans indiquer la présence, dans le cortège, de nombreux musiciens munis de cors, de trompes, de grelots, de cymbales, de harpes, et de guitares diverses.

Tout ce déploiement musical n'avait pas seulement pour but l'agrément; il servait aussi à prévenir les gens qu'il fallait s'écarter ou se prosterner sur le passage de la majesté royale; également à regrouper l'escorte dispersée pendant l'attaque ou la poursuite du gibier. Peut-on penser qu'une telle variété d'instruments, et un si grand nombre de joueurs et de chanteurs, n'impliquent pas qu'il y eut une sorte d'harmonie dans cette musique? Mais nous n'en savons rien, et nous n'avons pas à notre disposition les traces de la notation qui existait peut-être et qui pourrait nous renseigner sur ce sujet.

Mais l'Islam fut peu favorable à la musique; selon une tradition, elle était tolérée pour les noces et les fêtes de famille, ce qui ne nécessitait que fort peu d'instruments; elle fut exclue du culte et ne fut admise que pour l'*adhan*, appel à la prière et à la récitation du Coran.

Malgré cette interdiction, les gens raffinés continuèrent à pratiquer cette musique en secret mais avec des instruments moins bruyants et plus perfectionnés du point de vue du timbre.

Pour ces raisons la musique persane, à partir de l'Islam, fut réduite en fait et en théorie à la monodie. Mais combien elle s'enrichit et s'affina! Toute l'ingéniosité du théoricien, toute la sensibilité, toute l'inquiétude de l'artiste portent sur la mélodie. On arrive à employer des intervalles extrêmement tenus, on distingue quantité de genres, forts, faibles, colorés. On varie, on nuance, on déplace certaines touches de quantités minimales. On ajoute des notes supplémentaires aux notes essentielles, des fioritures, des accents, on parvient à une sensibilité merveilleuse. Tout cela constituait un art de haute valeur, mais ce n'est pas tout. Cette musique servait aussi à accompagner les chanteurs qui récitaient les poésies des grands écrivains comme Hafiz, Mowlavi, Saadi, qui exprimaient les plus hautes idées philosophiques, ce qui donnait à la musique persane son caractère métaphysique.

Elle servait également à accompagner les poèmes de *Chab-Nameh* (*Livre des rois*) de Ferdousi selon un type spécial de rythmes et de chants très appréciés du peuple dans les gymnases, et surtout des tribus kurdes et bakhtiari. Les gymnases, cercles d'athlétisme appelés *zourkbanéh* (littéralement « maisons de force »), sont les vestiges d'une

tradition qui remonte à des milliers d'années : on pratique le « sport antique » avec des instruments qui ressemblent aux armes anciennes — lourds boucliers, arcs de fer, etc. Ces exercices, pratiqués en commun, sont accompagnés d'une musique traditionnelle. Pour rythmer les mouvements de ses camarades, le tambourinaire, qui est également le chantre de la cérémonie, frappe son instrument avec la paume et les doigts, chantant surtout les poèmes épiques de *Chah-Nameh* selon un système appelé *tchébar-gah* ; ceci atteste l'originalité de ce système qui est l'un des plus anciens et l'un des plus caractéristiques de la musique persane.

Nous avons dit que l'Islam fut peu favorable à la musique. L'Iran ayant été amené à admettre la religion islamique, sa musique, avons-nous vu, ne fut pratiquée qu'en secret par les gens de goût et les poètes qui étaient d'ailleurs bien traités par les princes et les gouverneurs des provinces ; ceux-ci, loin du centre politique de l'Islam, cherchaient, en effet, peu à peu à gagner de l'indépendance. On voit donc apparaître de nouveau la musique à la cour et dans la vie intime des rois et des princes. Aussi sont-ils nombreux les poètes de renom qui, comme Roudaki, étaient à la fois chanteurs, instrumentistes et compositeurs.

En outre, la tradition ancienne qui consistait à consacrer des chapitres importants à la théorie musicale dans les traités de philosophie, à côté d'autres sciences comme la physique et les mathématiques, cette tradition liait la musique aux sciences. La musique présentait toujours un intérêt scientifique pour les philosophes et les hommes de lettres.

On voit apparaître, dès le x^e siècle, les grandes figures de Farabi et Avicenne qui ont traité la musique dans ses différents aspects physiques et acoustiques. Ils ont reconstruit une théorie de la musique en usage dans les pays musulmans et semblent avoir eu pour but de fournir aux musiciens de ces pays une méthode qui leur aurait permis de donner une base solide à leur art, dont les règles n'étaient pas bien établies ou s'étaient altérées. Leur exposé comporte des règles qui pourraient s'appliquer à toute musique.

Les savants comme Safiy-yüd-Din, Abd al-Qâdir Ibn Ghaïbî, Mahmoudé-Chirazi etc., venus à leur suite, avaient

donc une tâche déterminée à remplir; ils devaient rechercher les règles propres à la musique des pays musulmans, les codifier en suivant la voie qui leur avait été tracée par Farabi et Avicenne. La théorie qu'ils exposent convient mieux à la musique persane qu'à la musique en faveur chez les Arabes et dans d'autres pays islamiques; et cela parce que cette théorie avait été empruntée aux traditions anciennes de la musique persane. Citons par exemple l'échelle fixée par Safiy-yüd-Din et admise depuis le XIII^e siècle par tout le monde musulman, qui était celle qui existait dans la tablature du *tanbur du Khorassan*, ancien instrument à cordes attribué au Khorassan, province située à l'ouest de l'Iran, et qui paraît être à l'origine de ce que l'on appelle aujourd'hui le *seh-tar*.

TRAITÉ DE LA GAMME IRANIENNE

La gamme de la musique orientale a fait depuis longtemps l'objet de longues discussions entre de nombreux savants et musicologues, en Occident aussi bien qu'en Orient.

Les uns se sont bornés à l'étude des manuscrits, ouvrages des anciens théoriciens et musicologues orientaux, les autres, plus avancés, se sont occupés de l'étude des instruments. Or, les instruments ne possédant pas de ligatures ne nous fournissent pas de renseignements suffisants en ce qui concerne la formule de la gamme; ceux qui en possèdent, étant d'ailleurs peu nombreux, ne nous donnent que des indications très approximatives, surtout si on se contente d'une simple mesure de longueur. Il y aura toujours de grandes erreurs, dues, non seulement à la grosseur des ligatures mais surtout au changement de la tension quand on se sert des doigts pour raccourcir la longueur de la corde et produire les différents sons de la gamme. Pour ces raisons, il y a des divergences énormes dans les résultats des recherches des savants qui se sont occupés de cette question.

Les uns ont trouvé 18 intervalles égaux dans une octave de la gamme orientale, correspondant chacun à un tiers de ton, les autres en ont obtenu 17 : 2 demi-tons

et 15 tiers de ton. Certains ont cru à l'existence de 24 quarts de ton égaux et d'autres ont pensé même à 28.

En réalité, la question n'avait pas été traitée jusqu'ici d'une façon scientifique, à la lumière d'expériences et de recherches de laboratoire, et les formules ci-dessus furent rejetées par le Congrès de musique arabe, tenu au Caire en 1932, la Commission de la gamme n'ayant pu obtenir pour les divisions précédentes l'approbation des musiciens et instrumentistes orientaux représentant les pays musulmans et assistant aux expériences de cette Commission.

L'objet de nos recherches était de mesurer, par des méthodes électroacoustiques directes, les intervalles inconnus de la gamme iranienne. Elles consistent dans la mesure des intervalles de la gamme, non pas à partir des instruments de musique, comme l'ont fait Cornu et Mercadier pour la gamme occidentale, mais à travers les enregistrements de mélodies chantées. Nous avons ensuite vérifié les résultats obtenus à l'aide de l'oscillographe cathodique.

LE TÉTRACORDE CHEZ LES IRANIENS

L'édifice mélodique des modernes a pour cadre essentiel l'octave. Chez les Iraniens, le cadre mélodique élémentaire est plutôt la quarte, le plus petit intervalle consonnant admis par leur oreille.

Nous n'avons pas de documents écrits, antérieurs à Farabi, nous permettant de connaître la formule de la gamme musicale des anciens Persans; mais il est certain que, depuis Farabi, la musique iranienne et la musique arabe sont basées sur la même gamme : la musique iranienne est plus ancienne et la musique arabe a été calquée sur elle.

A l'époque de Farabi, l'application du principe diatonique à l'instrument en faveur était déjà un fait accompli. Les autres témoins de la musique de l'époque ne connaissent pas d'autre principe. Comme les doigts appliqués à raccourcir les cordes, les ligatures ordinaires étaient au nombre de quatre, nommées la *sabbâba* (index), la *vostâ* (médius), la *bincir* (annulaire) et la *kbincir* (auriculaire). Avec la *motlaq* (la corde libre) cela faisait sur chaque corde cinq sons, mesurés de la manière suivante :

	<i>ut</i> <i>motlaq</i>	<i>ré</i> <i>sabbàba</i>	<i>vostà</i> voir plus	<i>mi</i> <i>bincir</i>	<i>fa</i> <i>khincir</i>
Rapport	$\frac{1}{1}$	$\frac{8}{9}$		$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$
des longueurs	1	9	bas	81	4

L'intervalle *motlaq-bincir* (*ut-mi*) était une tierce majeure ($81/64$), restant toujours fixe, tandis que l'intervalle *motlaq-vostà* variait autour d'une tierce mineure. Les auteurs de cette époque nous apprennent que tous les airs chantés se divisaient en deux genres : « airs à *vostà* » et « airs à *bincir* », c'est-à-dire qu'ils contenaient soit la tierce mineure, soit la tierce majeure.

Pour obtenir cette *vostà*, selon le principe diatonique, on prit en premier lieu un son plus grave d'un ton que celui de la *khincir* (*fa*), soit $32/27$ (fig. 1 : V_1). C'est un son équivalent au *mi* bémol de Pythagore; entre lui et la *sabbàba* (*ré*) il y a $256/243$, intervalle égal à celui de *bincir-khincir* (*mi-fa*), c'est-à-dire un demi-ton diatonique de Pythagore, appelé aussi *limma*; nous le représenterons par la lettre « L ».

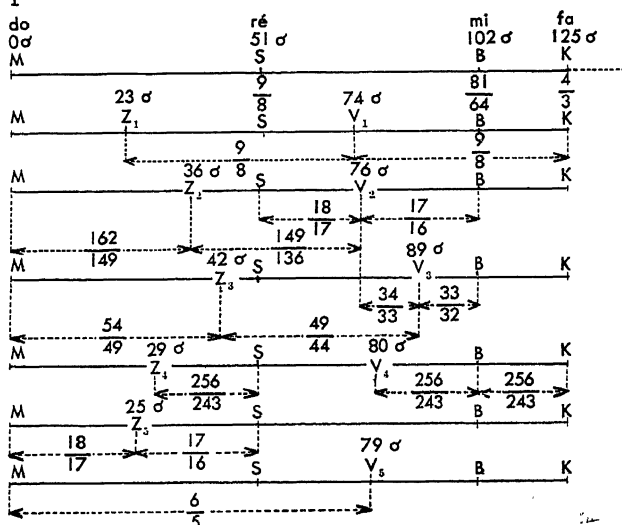
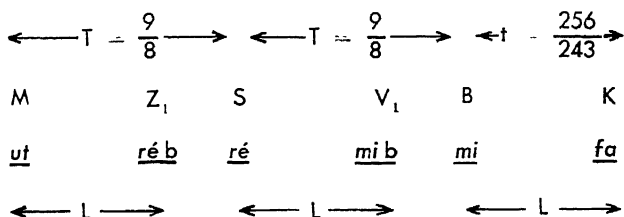


FIG. 1.

Comme il fallait peut-être un équivalent au *mi* bémol, on mesurait un autre intervalle d'un ton plus

grave en partant de cette *vostâ* pour atteindre $256/243$ (fig. 1 : Z_1). On ne disposait plus de doigt pour toucher cette ligature destinée principalement aux ornements ; on l'appelait la *zâid* (surajoutée) et la *modjannab* (voisine) de la *sabbâba*. [(Dans la suite, ces deux termes ont eu un autre emploi (voir la gamme de Safiy-yüd-Din, p. 468.))]
 Nous noterons par l'indice 1 les deux sons *zâid* et *vostâ*, Z_1 et V_1 , obtenus de la manière indiquée ci-dessus. Voici donc les 6 sons constituant le tétracorde longtemps avant Farabi et que nous représenterons par les lettres M, Z, S, V, B et K :



Il semble que les artistes persans avaient maintenu l'ancienne tradition qui consistait à attacher la ligature de la *vostâ* au milieu, entre celles du *ré* et du *mi*, et la « voisine de la *sabbâba* » au milieu, entre le sillet et cette *vostâ* (fig. 1 : V_2 et Z_2) ce qui faisait pour l'une $81/68$ et pour l'autre $162/149$. Cette *vostâ* que Farabi appelle *vostâ de fors* (*vostâ* persane), se rapproche de la tierce mineure naturelle $6/5$, dont l'écart est de 3,20 savarts. Nous indiquerons ces deux sons par Z_2 et V_2 .

Le célèbre virtuose Mançour-Djâ'far, surnommé Zalzal, mort un siècle et demi avant Farabi, eut le courage de se débarrasser du dualisme traditionnel des tierces mineures et majeures, auquel, apparemment, il ne voyait pas de raison. Il s'avisa de trancher cette difficulté en plaçant sa *vostâ*, véritable tierce neutre, à distance égale du point adopté par les anciens Persans et de la *bincir* (*mi*), ce qui faisait un intervalle de $27/22$. Sa « voisine de la *sabbâba* » se plaçait à mi-chemin entre cette *vostâ* et le sillet (fig. 1 : V_3 et Z_3) correspondant à un intervalle de $54/49$. Nous noterons ces deux sons, appelés par Farabi *vostâ de Zalzal* et *zâid de Zalzal*, par V_3 et Z_3 . Farabi fait mention d'une *zâid* dont la distance au *ré* est un limma ; c'est justement

l'*ut* dièse de Pythagore avec un intervalle de $2187/2048$, ainsi que d'une *voštà* dite de *zalzalain*, dont la distance au *mi* est également d'un limma (fig. 1 : V_4 et Z_4). Cette dernière est le *ré* dièse de Pythagore indiqué par l'intervalle $19683/16384$. Nous noterons ces deux sons par Z_4 et V_4 .

Il y avait des artistes, écrit Farabi, qui mettaient leur *zaid* à mi-distance entre le sillet et la *sabbàba* (*ré*) (fig. 1 : Z_5); c'est-à-dire un intervalle de $18/17$. Nous désignerons cette note par Z_5 .

Enfin, dans la description du *rabab*, ancien instrument à corde iranien, Farabi fait mention d'une *voštà*, dite à « l'ancienne manière », qui représente justement la tierce mineure naturelle $6/5$ dont la distance à la *sabbàba* est de $16/15$, demi-ton naturel (fig. 1 : V_5). Nous l'indiquerons par V_5 .

La figure 1 représente, selon les explications données par Farabi, la construction des cinq *voštà* et des cinq *zaid* en usage à son époque.

Dans le tableau I figurent les différents sons, avec leurs intervalles respectifs, existant dans le tétracorde en usage dans la musique orientale avant Farabi.

Dans ce tableau, *d* représente les valeurs en savarts, des intervalles successifs, *l* les longueurs en centimètres, correspondant aux différentes notes jouées sur une corde d'un mètre de long correspondant aux degrés du tétracorde, et *D* représente les différences successives des longueurs.

[Nous n'avons pas fait figurer dans ce tableau des intervalles comme $40/39$, $40/38$, $40/37$... appartenant au « *tanbur* de Bagdad », qui caractérisent la gamme originale des Arabes au temps de la Djâhiliya (paganisme). Cette gamme diffère totalement de la gamme iranienne que les Arabes ont adoptée après l'Islamisme.]

L'étude de ce tableau conduit aux remarques suivantes :

1^o La gamme diatonique de Pythagore, dont le tétracorde est constitué de deux tons ($9/8 = 51 \sigma$) et d'un demi-ton ($256/243 = 23 \sigma$), était en usage chez les Iraniens avant Farabi.

2^o Outre le petit intervalle diatonique de 23σ , *bincir-kbincir* (*mi-fa*), il y avait aussi deux demi-tons diatoniques, *motlaq-zaid*₁ (*do-ré* bémol) et *sabbàba-voštà*₁ (*ré-mi* bémol), chacun également de 23σ .

Nom	$l = \frac{N}{N_{do}}$	$\log l$	$l \text{ en } \sigma$	d	$l \text{ en cm}$	D
M	$\frac{1}{1}$	0	0		0	
Z ₁	$\frac{256}{243}$	0,02263	23	23	5,08	5,08
Z ₆	$\frac{18}{17}$	0,02482	25	2	5,55	0,47
Z ₄	$\frac{2187}{2048}$	0,02852	29	4	6,36	0,81
Z ₂	$\frac{162}{149}$	0,03633	36	7	8,03	1,67
Z ₃	$\frac{54}{49}$	0,04219	42	6	9,26	1,23
S	$\frac{9}{8}$	0,05115	51	9	11,11	1,85
V ₁	$\frac{32}{27}$	0,07379	74	23	15,62	4,51
V ₂	$\frac{81}{68}$	0,07598	76	2	16,05	1,63
V ₅	$\frac{6}{5}$	0,07918	79	3	16,66	0,61
V ₄	$\frac{19683}{16384}$	0,07972	80	1	16,76	0,10
V ₃	$\frac{27}{22}$	0,08894	89	9	18,52	1,76
B	$\frac{81}{64}$	0,10231	102	13	20,98	2,46
K	$\frac{4}{3}$	0,12494	125	23	25,00	4,02

TABLEAU I.

3° Il existait aussi deux intervalles *motlaq-zaïd*₄ et *sab-bâba-vostâ*₄, correspondant aux demi-tons chromatiques de Pythagore *ut-ut* dièse et *ré-ré* dièse.

4^o Il y avait deux intervalles de 25 σ *motlaq-zâid*, et *sabbâba-voštâ*, égaux chacun au demi-ton tempéré

$$\sqrt[12]{2} = 25,01 \sigma.$$

5^o L'intervalle *sabbâba-voštâ*, de 28 σ représentant le demi-ton majeur naturel est défini par la *voštâ*, qui paraît avoir été en usage longtemps avant Farabi puisqu'il la qualifie d'« ancienne manière ». Cela prouve que les Iraniens connaissaient, dès l'Antiquité, les éléments de la gamme naturelle dont Zarlino a reconnu l'existence cinq siècles après Farabi.

L'ÉVOLUTION DE LA GAMME CHEZ LES IRANIENS

C'est à tort qu'on supposerait qu'il fut question d'employer simultanément tous ces intervalles. Comme ligatures indispensables on ne comptait que la *sabbâba* (*rê*), la *khincir* (*fa*) et, soit la *bincir* (*mi*), soit l'une des *voštâ*; de même, on ne mettait qu'une seule des « voisines de la *sabbâba* ».

Il semble qu'à l'origine, le luth, instrument favori des Iraniens, n'ait comporté que deux cordes, comme le *tanbur*, son aîné : elles ont gardé les vieux noms persans : *bamm* et *zir* (corde grave et corde d'en-bas ou aiguë). On peut même supposer que la *zir* n'était pas destinée à suivre le tétracorde de la *bamm*, mais qu'elle en répétait les sons à l'octave pour donner plus d'ampleur au son quand on touchait les deux cordes à la fois, ou bien pour mieux s'accorder aux voix des enfants et des femmes, car, lorsqu'on éprouva le besoin d'augmenter le nombre des sons disponibles, on n'ajouta pas de nouvelles cordes à la suite de la *zir*, comme Farabi le fit plus tard lui-même. On inséra deux cordes à la fois entre la *zir* et la *bamm*, qu'on appela la *mathna* et la *mathlath* (numéro deux et numéro trois). En raidissant ensuite la *zir*, à raison, à peu près, d'une tierce mineure, on obtenait sur le luth de quatre cordes une suite de quatre tétracordes liés ainsi :

sur la *bamm* *ut* – *fa*

sur la *mathlath* *fa* – *si* bémol

sur la *mathna* *si* bémol – *mi* bémol

sur la *zir* *mi* bémol – *la* bémol.

C'était, à deux tons près, le système complet de deux

octaves emprunté à l'étendue normale de la voix humaine. Aussi, les connaisseurs pleins de zèle à l'égard de la doctrine grecque de deux octaves complètes ne purent-ils se refuser la satisfaction d'y conformer leur instrument favori. Le plus simple aurait été de descendre plus bas encore sur la *zir*, pour la toucher aux $\frac{2}{3}$ et aux $\frac{16}{27}$ de sa longueur, mais il aurait alors fallu déplacer la main gauche, en lâchant le pouce, et changer ainsi de position, ce qui n'était pas habituel chez les Anciens. On aurait pu également changer et agrandir l'intervalle entre une ou deux paires de cordes, mais cela eut dérangé les habitudes acquises et obligé les virtuoses à recommencer leurs études. Pour ces raisons, Farabi préféra ajouter une cinquième corde qu'il appelle tantôt la « cinquième » et tantôt la « *badd* aiguë ». Le dernier de ces noms est resté en usage jusqu'à nos jours. Ainsi, le système complet de deux octaves fut admis par les successeurs de Farabi. On remarquera que l'échelle diatonique d'une octave se composait de deux tétracordes appelés chacun *tabagha* (rang) et d'un intervalle d'un ton appelé *facelat-ol-asghal* (intervalle plus grave), qui se plaçait souvent après les deux tétracordes successifs.

Dans les instruments comme le luth, munis de ligatures, celles qui représentaient la *sabbàba* (*ré*), la *bincir* (*mi*) et la *kbincir* (*fa*) restaient toujours fixes dans chaque tétracorde, tandis que les ligatures correspondant à la *zaïd* et à la *vostà* changeaient de position suivant les maîtres et suivant les exigences des mélodies. Le nombre et la qualité de ces ligatures, dans chaque tétracorde, caractérisaient la gamme de l'époque. Ainsi, la gamme attribuée à Ishaghe-mousseli était dépourvue de la *zaïd* et munie de la *vostà*₁ :

<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi b</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>
M	S	V ₁	B	K

Dans la gamme de Ja'Ghanbi-Kindi, on voit apparaître la Z₁ :

<i>do</i>	<i>ré b</i>	<i>ré</i>	<i>mi b</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>
M	Z ₁	S	V ₁	B	K

Farabi employait dans sa gamme quatre *zaïd* et trois *vostà* :

<i>do</i>		<i>ré</i>		<i>mi</i>	<i>fa</i>
M	Z ₁ Z ₅ Z ₂ Z ₃	S	V ₁ V ₂ V ₃	B	K

Avicenne paraît avoir eu l'intention de faire revivre les éléments de la gamme naturelle appartenant au *rabab*, ancien instrument favori des Iraniens. Il y a, dans la gamme d'Avicenne, outre la *voštā*₁ (*mi* bémol) une autre *voštā* définie par le rapport $39/32 = 86 \sigma$. Elle est située entre la *voštā*₁ et la *voštā*₃. Nous l'indiquerons par l'indice 6. Il y a également dans cette gamme deux nouvelles *zāid*; l'une définie par $16/15$, son plus grave d'un ton mineur naturel ($10/9$) que la *voštā*₁, l'autre définie par $13/12$, son plus grave d'un ton majeur ($9/8$) que la *voštā*₆. Nous distinguerons ces deux *zāid* par les indices 6 et 7. La première définie par 28σ est située entre la *zāid*₆ et la *zāid*₄ et la deuxième, définie par 35σ , est placée entre la *zāid*₄ et la *zāid*₂. Ainsi, le tétracorde de la gamme d'Avicenne est représenté par les sons suivants :

<i>do</i>			<i>ré</i>			<i>mi</i>	<i>fa</i>
M	Z ₆	Z ₇	S	V ₁	V ₆	B	K

LA GAMME DE SAFIY-YÜD-DIN.

Nous avons vu que la *voštā*₂ des Iraniens s'obtenait d'une façon empirique et fut imitée ensuite par Zalzal, pour réaliser sa tierce neutre, connue depuis sous le nom de « *voštā* de Zalzal » (V₃). Désormais, les maîtres du luth essayaient d'imiter son illustre exemple, et les *voštā* et les « voisins de la *sabbāba*, à la Zalzal » furent insérées parmi des intervalles plus rationnels.

Cependant les théoriciens, fidèles à l'esprit de la gamme diatonique, qui ne pouvaient ni bannir les intervalles équivoques, ni souffrir des exceptions à la construction régulière de l'échelle des sons, devaient trouver un moyen de contraindre, sinon les sons rebelles, du moins quelque chose qui y ressemblait quelque peu, à entrer dans l'arrangement mathématique basé sur la répétition du ton majeur ou la translation de la quarte. Quand on avait déjà compté deux tons en arrière à partir de la *khincir* (*fa*) (fig. 2) pour s'assurer de la *voštā*₁ (*mi* bémol) et de la *zāid*₁ (*ré* bémol) sans reproche, on n'avait qu'à prendre la quarte de cette dernière et répéter l'opération précédente pour atteindre ce qui pouvait, pour les besoins de la cause, être nommé « sons de Zalzal rationalisés », bien qu'ils fussent haussés à raison, l'un de 7σ et l'autre de 3σ par rapport aux vrais sons de Zalzal. Indiquons les sons ainsi obtenus par V₇ et Z₈. Le premier

est situé entre la *voštā*₃ et la *bincir*, et le deuxième entre la *zāid*₁ et la *sabbāba*.

La vieille *voštā*₁ rétablie, reçut depuis le nom de sa rivale persane *fors*. Par *modjannab*, représenté dans la figure 2 par M_o ou plutôt *modjannabé-kabir* (la grande voisine), on entendait désormais la ligature représentant la *zāid*₈, établie entre celles de la *zāid*₁ et de la *sabbāba*. La *voštā*₇ fut appelée « Zalzal » et la *zāid*₁ a conservé son ancien nom *zāid*. Ces dernières sont représentées dans la figure par Z_a et Z et la (*voštā*₁) *fors*, par F.

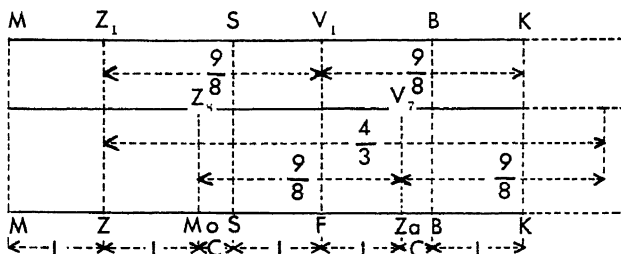


FIG. 2.

Ainsi, les recettes empiriques étaient mises de côté à tout jamais. C'était le triomphe de la musique savante, mathématique et rationnelle.

La figure 2 représente la formation de la série des sons arrêtés par Safiy-yüd-Din, dans un tétracorde. Celui-ci est composé des huit sons : M, Z, Mo, S, F, Za, B et K avec les intervalles successifs : L, L, C, L, L, C, L (L = limma; C = comma).

La gamme de Safiy-yüd-Din aux tétracordes liés est donc composée dans une octave de 17 intervalles successifs, rangés dans l'ordre :

L, L, C, L, L, C, L | L, L, C, L, L, L, C. | L, L, C |.

Il semble que depuis Safiy-yüd-Din (xiii^e siècle), l'échelle diatonique pure de 17 degrés à l'octave et de deux octaves en tout, était admise par tous les musiciens du monde musulman. Ils tâchaient toujours de suivre son exemple en essayant de trouver les degrés de la gamme, non par des procédés empiriques, mais par des déplacements du ton majeur ou par la translation de la quarte, opérations qui les ramenaient toujours à l'échelle de Safiy-yüd-Din. On peut citer comme exemple la gamme

de Mahmoudé-Chirazi ou la gamme d'Abd al-Qâdir Ibn Ghaïbî.

LES RECHERCHES DES MUSICOLOGUES SUR LA GAMME ORIENTALE

Ces recherches comportent l'étude bibliographique de l'histoire de la musique orientale, l'étude objective des instruments munis de ligatures ou l'évaluation des intervalles par la méthode de mesure des longueurs de la corde.

LES PARTISANS DES TIERS DE TON.

C'est Villoteau, membre de l'expédition de Bonaparte en Egypte qui, le premier, fit des recherches sur la gamme orientale (*Mémoire sur la musique*, dans *Description de l'Egypte*, t. XIII et XIV).

Il reconnaît que quelques-uns des auteurs dont il invoque le témoignage divisaient l'octave par tons, demitons et quarts de ton, et comptaient, par conséquent, vingt-quatre sons différents dans l'échelle musicale, et que d'autres en portent le nombre à quarante-huit; mais il nous assure que l'échelle de dix-huit tiers de ton à l'octave est le plus généralement admise et qu'elle est plus conforme à la tablature de leurs instruments.

Le savant F. J. Fétis va plus loin encore (*Histoire de la musique*). Il croit que la musique, au beau temps de l'Islamisme, était conforme à la division de l'octave par tiers de ton, à savoir, quinze tiers de ton et deux demitons. Son opinion sur ce point est tellement arrêtée qu'il se refuse à se rendre au témoignage de Farabi, l'auteur le plus ancien qui ait traité ce sujet.

R. G. Kiesewetter et Hammer-Purgstall, savants viennois, ont trouvé chez des auteurs plus récents que Farabi, le principe des dix-sept intervalles, dit des tiers de ton, dans l'octave. Ces deux savants situent notre philosophe en dehors de l'évolution historique de la musique orientale et, selon eux, ce principe se serait développé en Orient, indépendamment de l'influence grecque, et aurait une origine plus ancienne. (On trouvera les références dans la Bibliographie.)

Carl Engel, savant allemand, écrit dans l'introduction du *Catalogue des instruments de musique* appartenant au musée de South Kensington :

Les Persans paraissent avoir adopté à une époque assez ancienne, des intervalles plus petits que le demi-ton. Quand les Arabes firent la conquête du pays, ses habitants avaient atteint un degré de civilisation supérieur à celui de leurs nouveaux maîtres. Ces derniers trouvèrent en Perse un culte de l'art musical bien plus avancé et des instruments de musique plus perfectionnés que ceux qu'ils connaissaient eux-mêmes. Bientôt, ils adoptèrent les instruments persans, et il n'est pas douteux que le système musical décrit par les plus anciens de leurs auteurs dont on ait les écrits sur la théorie de l'art, ne soit basé sur un système persan plus ancien. Dans ces écrits, l'octave se partage en dix-sept tiers de ton, intervalles utilisés en Orient de nos jours.

LES PARTISANS DES QUARTS DE TON.

Selon Dom J. Parisot (voir la Bibliographie), Mikhaïl Machaqa de Damas (auteur du *Reşalatache-charafîâ, fi sana at-el-mausiqui*, Beyrouth, 1246 de l'Hégire) est le fondateur de la gamme à vingt-quatre quarts de ton. Chez cet auteur, l'octave entière se partage les vingt-quatre petits intervalles appelés quarts de ton. Pour les établir, Machaqa, mathématicien et musicologue du siècle dernier, suppose une corde de *yek-gah* (ut_1), partagée en 3456 sections égales, dont la moitié donnera le son *nawa* (ut_2). Quand on augmente les 1728 sections constituant ce *nawa*, successivement de 49, 51, 53, 55, etc., on obtient la série des quarts de ton dont nous parlons. La valeur de ces quarts de ton varie entre 12,10 σ et 12,80 σ . Le vrai quart de ton dans le système tempéré est d'une valeur de 12,5 σ .

Le Dr H. Farmer (voir la Bibliographie), déduit de ses recherches que la gamme de vingt-quatre quarts de ton a une origine plus ancienne. Elle était sans doute en usage au XII^e siècle et composée de trois grands intervalles et de quatre petits. Chacun des grands se partageait en quatre et chacun des petits en trois. De cette façon, l'octave est partagée en vingt-quatre petits intervalles et, si certains auteurs, comme Mahmmad-Ismail-Chehabed-Din, parlent de la gamme à vingt-huit intervalles, elle est exactement la même que la gamme à vingt-quatre intervalles dont chacun des quatre petits intervalles est aussi partagé en quatre.

L'EMPIRISME DES TIERS
ET DES QUARTS DE TON

Toute oreille un peu exercée à la musique est aisément capable d'entendre la quarte et la quinte justes dans les mélodies orientales dont elles sont les cadres mélodiques principaux. Or, la division de l'octave en dix-huit tiers de ton égaux, déplace ces deux intervalles d'un comma et demi à peu près et les rend inadmissibles à l'oreille musicale. En effet, le son représentant la quarte juste ($4/3 = 125 \sigma$) prend place entre le septième tiers de ton ($7 \times 301/18 = 116,9 \sigma$) et le huitième ($8 \times 301/18 = 133,8 \sigma$), avec une différence de $8,1 \sigma$ par rapport au premier et de $8,6 \sigma$ par rapport au second, petits intervalles qui ne peuvent pas être négligés par l'oreille.

Pour les esprits systématiques, c'était l'un des mérites du système diatonique parfait que de partager le ton entier en deux limmas et un comma, de même que le tétracorde contenait deux tons plus un limma, et l'octave, deux tétracordes plus un ton; mais il est probable que les difficultés résultant de cette division du ton auraient obligé certains théoriciens à suggérer l'idée du partage en tiers de ton. On peut noter, par exemple, le fait que dans le système de Safiy-yüd-Dîn (L. L. C), les deux octaves ne se composent pas de la même manière. Le *mi*, dans l'une, était, par exemple, remplacé dans l'autre par un son équivalent au *fa*, diminué d'un comma.

A son tour, le praticien se demandait en vain pourquoi l'un des trois intervalles entre les ligatures d'un ton devait être beaucoup plus petit que les deux autres. Il vaudrait mieux, donc, avoir trois intervalles égaux dans un ton et, puisque l'octave contient six tons en tout, les tiers de ton pris à la lettre seraient au nombre de dix-huit, hypothèse en faveur de laquelle il n'existe aucun témoignage.

Ce qui est bien plus étrange, c'est la tentative de ramener les intervalles diatoniques à la valeur de quarts de ton. Par cette mesure si violente et arbitraire, la gamme est tellement faussée qu'il devient impossible de juger, par exemple, si l'*irag*, septième quart de ton de Machaqa représenté par l'intervalle $3456/2833 =$

86,32 σ , doit reproduire la *voštā* de Zalzal ($V_3 = 88,94 \sigma$), tierce neutre, ou plutôt remplacer l'*iraq* de Safiy-yūd-Din ($V_7 = 96,41 \sigma$), semblable à la tierce majeure naturelle, ou encore, sa précédente ($V_1 = 73,78 \sigma$) tierce mineure appelée *nīm-adjām*.

On constate bien qu'à 3 σ près, cet *iraq* est un son plus rapproché de la tierce neutre, alors que, selon une notice recueillie par Eli Smith (voir la Bibliographie), on préférerait, au XIII^e siècle, la *voštā* persane (V_1), l'ancienne *voštā* traditionnelle qui entre dans le cadre diatonique, à la *voštā* neutre de Zalzal (V_3). Le fait que la tierce neutre était, en raison de son empirisme, condamnée depuis le XIII^e siècle, prouve qu'il n'est guère aisé de soutenir la présence de cette tierce chez un auteur, six siècles plus tard.

Ainsi sera-t-il permis, comme conséquence des remarques qui précèdent, de supposer que les intervalles trop fameux de tiers et de quarts de ton n'ont jamais existé que sur le papier. Il est donc nécessaire, pour éclaircir la question, d'avoir recours aux recherches scientifiques par les mesures expérimentales.

MÉTHODES DIRECTES

Cornu et Mercadier, savants français du XIX^e siècle, se sont occupés, de 1869 à 1872, des mesures des intervalles de la gamme, jouée par les virtuoses de la musique occidentale. Ils sont parvenus, par des moyens mécaniques, à enregistrer les vibrations des instruments à cordes du type du violon.

Nous avons préféré les méthodes que nous appelons « directes ». Elles consistent à mesurer directement les intervalles de la gamme, non pas à partir des instruments de musique en usage, mais à travers les mélodies chantées.

Nous avons choisi, pour nos recherches, la méthode directe d'enregistrement électroacoustique, puis nous avons vérifié les résultats obtenus avec l'oscillographe cathodique.

La méthode directe d'enregistrement électroacoustique consiste à transformer les vibrations sonores des mélodies chantées en vibrations électriques, puis en vibrations mécaniques d'une plume enregistreuse devant

laquelle se déplace, à vitesse uniforme, une bande télégraphique.

Les appareils nécessaires à la réalisation de nos travaux ont été : un microphone à ruban, un amplificateur de puissance à lampes, un appareil d'entraînement de bande et un enregistreur rapide à aimant mobile; pour les mesures, nous nous servons de la machine à diviser.

Le microphone à ruban, l'amplificateur et l'appareil d'entraînement de bande, nous ont été obligeamment prêtés par le Directeur de la Radio iranienne qui eut la gentillesse de mettre à notre disposition les appareils électriques dont nous avions besoin. Quant à l'enregistreur rapide, il fut construit en 1944, avec la collaboration de M. Djawadi Pour que nous remercions vivement.

LES EXPÉRIENCES.

Les intervalles mesurés correspondent à des mélodies chantées qu'on doit au préalable enregistrer. Elles ont été choisies et étudiées par Ali Naghi Waziri (célèbre instrumentiste et musicologue contemporain, que nous remercions pour sa précieuse collaboration) dans la musique populaire, parmi les modes et les systèmes connus et chantés par tout le monde. Prenons, par exemple, la mélodie suivante qui représente une berceuse chantée dans les provinces du Nord de l'Iran et notamment à Gargan :



On fait chanter cette mélodie devant le microphone successivement par plusieurs chanteurs. On obtient ainsi pour chacun d'eux, une bande enregistrée de plusieurs mètres de longueur. Un dispositif spécial, formé d'un levier et d'un bouton manœuvré à la main, permet de séparer la plume enregistreuse de la bande chaque fois

qu'une note est chantée et que la note suivante va commencer à être enregistrée. La vitesse du moteur de l'appareil d'entraînement est réglée de façon à avoir une longueur de bande de 30 cm environ pour une note ($\lambda = 60$).

Il n'est pas difficile de retrouver sur la bande l'enregistrement correspondant à chaque note. Il suffit de numérotter sur cette bande la série des vibrations successives des notes de la mélodie chantée qu'on a écrite au bout de la bande et dont on a également numéroté les notes de la même façon. On peut, par conséquent, connaître facilement la vibration enregistrée correspondant à chacune des notes chantées de la mélodie. La bande ainsi préparée est ensuite enroulée autour d'une bobine sur laquelle on colle une fiche portant les noms du chanteur et du chant, ainsi que la date de l'expérience.

Nos enregistrements ont été effectués à la station de Radio en présence de M. le Dr Hissby, Doyen de la Faculté des sciences de Téhéran, avec la collaboration du Dr Ismaïl Baigui, professeur à la même Faculté et de l'ingénieur Djawadi Pour, directeur technique à la radio, ainsi qu'avec le concours de musiciens et chanteurs célèbres, parmi lesquels M. Ali Naghi Waziri et M. Badia'zadeh. Nous leur adressons nos remerciements particuliers pour la précieuse aide scientifique, technique et artistique qu'ils nous ont apportée.

Nous avons ainsi préparé environ cent bobines correspondant aux différentes mélodies choisies pour l'enregistrement.

PROCÉDÉS DE MESURE.

Sur la bande de la berceuse, en tenant compte seulement des intervalles successifs et en faisant abstraction des notes de courte durée comme les doubles croches, on peut mesurer les intervalles *do-ré*, *ré-mi*, et *mi-fa* du tétracorde *do-fa* : ils sont successivement répétés 8, 6 et 4 fois. Cinq chanteurs, parmi les plus célèbres de Téhéran, ont pris part à l'expérience; la mélodie ayant été chantée trois fois par chacun d'eux, les intervalles ci-dessus ont donc été répétés successivement 120, 90 et 60 fois. La plupart de ces intervalles ont été d'ailleurs repris dans nos sept systèmes, à l'intérieur desquels nos mélodies d'enregistrement ont été choisies. Chaque intervalle est ainsi repris un nombre

suffisant de fois (plus de 300 pour la plupart) pour qu'on puisse s'estimer satisfait des moyennes des résultats des recherches. Il ne reste plus alors qu'à mesurer les intervalles sur les bandes enregistrées.

Supposons que nous ayons à mesurer l'intervalle *do-ré*. La vitesse d'entraînement de la bande restant constante à chaque expérience (ce qui est d'ailleurs vérifié avec une grande précision avant tout enregistrement), les deux procédés suivants sont applicables :

1^o On peut compter successivement le nombre des vibrations enregistrées sur une longueur déterminée de la bande (10 cm par exemple), correspondant aux deux sons *do* et *ré* et faire ensuite le rapport de ces nombres.

2^o On peut également mesurer les longueurs successives correspondant à un nombre déterminé de vibrations (200 par exemple) sur les portions de la bande représentant les deux sons *do* et *ré* et faire ensuite le rapport inverse.

La première méthode a un inconvénient : en général, on ne peut pas avoir un nombre entier de vibrations pour une longueur déterminée de la bande et l'évaluation d'une fraction de vibration est accompagnée d'une certaine erreur. C'est justement pour échapper à cette erreur que nous avons choisi le deuxième procédé.

L'APPAREIL DE MESURE.

Pour appliquer notre procédé de mesure nous nous sommes servi de la machine à diviser. Muni d'un microscope, cet appareil permet, grâce à son réticule, de bien viser les sommets des sinusoides. On attache, avec deux petites plaques munies de vis de pression, une portion de la bande correspondant au premier son de fréquence N , de l'intervalle I à mesurer. On vise un sommet et on marque, sur la règle de la machine, la position de la plaque portant la bande. On fait ensuite tourner la machine et les vibrations enregistrées défilent devant l'œil au microscope. On compte 200 sommets, par exemple, du côté gauche au côté droit du fil horizontal du réticule et on marque la nouvelle position de la plaque, ce qui permet de mesurer la longueur l de la bande déplacée avec une grande précision. En effet, chaque tour de roue de la machine correspond au déplacement transversal de sa plaque égal à un millimètre; comme la roue

elle-même porte 100 traits de division, chacune de celles-ci correspond donc à $1/100^e$ de millimètre du déplacement de la plaque. La mesure des longueurs est donc faite avec une précision de $1/100^e$ de millimètre. La longueur de la bande pour 200 vibrations étant à peu près de 10 cm, la mesure de la longueur pour 200 vibrations comporte une erreur relative de $1/10\ 000^e$.

On recommence l'expérience avec la portion de bande correspondant au deuxième son de fréquence N' de l'intervalle à mesurer. On trouve pour ses 200 vibrations, une longueur définie l' . On calcule ensuite l'intervalle cherché :

$$I = \frac{N'}{N} = \frac{l'}{l}$$

LES MESURES.

Elles ont été réalisées au laboratoire de la Faculté des Sciences de Téhéran avec la collaboration du Dr Ismaïl Baigui.

Il s'agit de mesurer les intervalles compris dans le tétracorde, élément constitutif de la gamme. Celui-ci contient les sons principaux *do*, *ré*, *mi*, et *fa* et les sons secondaires que nous représenterons par *ré*₁, *ré*₂..., placés entre *do* et *ré* et les *mi*₁, *mi*₂..., placés entre *ré* et *mi*.

Nous avons commencé par la mesure des intervalles principaux, se trouvant entre les notes principales du tétracorde. Nous avons donc choisi, pour les premiers enregistrements, des *goucheh* (modes) pris dans le *das̄t̄gab* (système) connu sous le nom de *mahour*, qui est composé exclusivement des notes principales.

Le tableau II représente la valeur des intervalles principaux mesurés dans le tétracorde de la gamme orientale et dans celui de la gamme diatonique de Pythagore. Cette comparaison nous montre que le tétracorde joué en Iran est exactement diatonique. Il en est donc de même pour la gamme. En effet, le maximum d'écart ne dépasse pas — 0,42 σ, ce qui peut être considéré comme négligeable pour l'oreille.

Tétracorde	do-ré	ré-mi	mi-fa	do-fa
Orientale	51,54 σ	51,29 σ	22,21 σ	124,95 σ
Pythagore	51,15	51,15	22,63	124,94
Différence	+ 0,39	+ 0,14	- 0,42	+ 0,01

TABLEAU II.

Nous avons ensuite choisi des mélodies prises dans d'autres systèmes caractérisés par des sons secondaires. Chacune de ces mélodies contient au moins deux sons principaux à partir desquels il est possible de mesurer les intervalles secondaires. Ainsi nous avons trouvé trois sons secondaires, entre *do* et *ré*, que nous représentons par $ré_1$, $ré_2$ et $ré_3$, et trois sons secondaires entre *ré* et *mi* que nous indiquons par mi_1 , mi_2 et mi_3 . Par exemple, le mode appelé *Ispahan* contient les trois sons principaux *do*, *mi* et *fa* avec le son secondaire $ré_2$; le *goucheh* appelé *dar-amad*, pris dans le système *tchéhar-gah*, contient les trois sons principaux *do*, *mi* et *fa* avec un son secondaire qui ne demeure pas fixe chez tous les chanteurs. On chante la mélodie, soit avec $ré_1$, soit avec $ré_2$; le *nagmeh* appelé *dacheti*, pris dans le système *chour*, contient les trois notes principales *do*, *ré* et *fa* avec un son secondaire variable; il est tantôt mi_2 , tantôt mi_3 et ainsi de suite.

Le tableau III représente, d'après nos expériences, les moyennes des valeurs des intervalles secondaires dans un tétracorde.

do- $ré_1$	22,27 σ	mi- mi_1	22,28 σ
do- $ré_2$	29,97	mi- mi_2	29,89
do- $ré_3$	45,23	mi- mi_3	45,38

TABLEAU III.

Les remarques suivantes se rapportent à ces intervalles secondaires :

1^o Le $ré_1$, représenté par l'intervalle 22,27 σ est, à 0,36 σ près, le $ré$ bémol de Pythagore, ou la $zaid$ de Safiy-yüd-Din (Z_1) appelée *nim-baïati*, et représentée par 22,63 σ . C'est un son d'agrément et rarement employé aujourd'hui, sauf dans certains systèmes comme le *tchébar-gah*.

2^o Le $ré_2$, représenté par 29,97 σ , est, à — 0,010 σ près, égal au rapport $15/14 = 29,96 \sigma$. C'est un intervalle, au contraire, très usité dans la musique orientale, ce qui peut être considéré comme sa principale caractéristique. Il représente à — 1,45 σ près le do dièse de Pythagore ou la $zaid_4$ indiquée par $L + C = 28,52 \sigma$.

3^o Le $ré_3$, représenté par 45,23 σ , est, à + 0,03 σ près, égal à la *modjannabé* de Safiy-yüd-Din (Z_3), appelée *nim-biçar*, et indiquée par 45,26 σ . C'est un son d'un emploi restreint, et dans la plupart des cas il est remplacé par le $ré$ ordinaire.

4^o Le mi_1 , représenté par 22,28 σ , est à + 0,35 σ près, le mi bémol ($ré-mi$ bémol = $L = 22,63 \sigma$) ou le son V_1 appelé *fors* dans le système de Safiy-yüd-Din. Il est, comme le $ré_1$, employé comme son d'agrément.

5^o Le mi_2 , représenté par 29,89 σ , est, à + 0,07 σ près, le même rapport $15/14$, caractéristique de la gamme contemporaine d'Orient. Il est, à — 1,37 σ près, égal à $L + C$, ce qui permet de le considérer comme le $ré$ dièse de Pythagore ou la *vofta_4* qui entre dans le cadre diatonique qui existait avant Farabi.

6^o Le mi_3 , représenté par 45,38 σ , est, à — 0,12 σ près, la V_7 appelée « Zalzal » dans le tétracorde de Safiy-yüd-Din ($2L = 45,26 \sigma$). C'est un son d'un emploi assez restreint aujourd'hui dans la musique iranienne, tandis qu'il était fréquemment en usage dans la plupart des systèmes de l'époque de Safiy-yüd-Din.

Le tableau IV représente, d'après les indications de nos mesures, les intervalles du tétracorde de la gamme iranienne, comparés à ceux de la gamme de Pythagore. Il comprend neuf intervalles successifs.

On distingue dans ce tableau les degrés du tétracorde de Safiy-yüd-Din, sauf l'intervalle $L + C$ représenté par $ré_2$ (Z_4) et mi_2 (V_4). On peut trouver cet intervalle parmi les variétés d'échelles qui existaient avant Safiy-yüd-Din, avec les différents accords que Farabi donne pour le

« tanbur du Khorassan ». Son usage était devenu restreint à l'époque de Safiy. En effet, il parle rarement d'un son nommé *modjannabé saghir* (petite voisine), représenté par le rapport 2187/2048, soit 28,52, qui, à + 1,44 σ près,

Tétracorde d'Orient		Tétracorde de Pytag.		Différence
Nom	$l = \frac{N}{N \text{ do}}$	Nom	$l = \frac{N}{N \text{ do}}$	
do	0 σ	do	0 σ	
ré ₁	22,27	ré b	22,63	- 0,36
ré ₂	29,97	do #	28,52	+ 1,45
ré ₃	45,23	-	-	-
ré	51,54	ré	51,15	+ 0,39
mi ₁	73,82	mi b	73,78	+ 0,04
mi ₂	81,43	ré #	79,63	+ 1,76
mi ₃	96,92	-	-	-
mi	102,83	mi	102,30	+ 0,53
fa	124,95	fa	124,94	+ 0,01

TABLEAU IV.

est égal au rapport 15/14 établi par nos mesures. Il semble qu'à l'époque de Safiy-yüd-Din, c'était la *modjannabé kabir*, $Z_8 = 2L$, qui avait la plus grande importance. Depuis, elle est remplacée par le *modjannabé saghir* qui, aujourd'hui, doit être considéré comme la caractéristique principale de la gamme dans la musique orientale.

Notons que sur les instruments à ligatures, comme le *tar* et le *seh-tar*, on s'abstient en général d'attacher celles qui représentent le $ré_3$ et le mi_3 , d'un usage très restreint. Ces deux notes étant plus graves d'un comma que le $ré$ et le mi , on les produit en se servant des ligatures représentant le $ré$ et le mi ou le $ré_2$ et le mi_2 ; on les pousse à raison d'un comma du côté grave ou d'un limma moins un comma du côté aigu, chaque fois qu'une mélodie exige l'emploi de l'une ou de l'autre note.

Vérification par l'oscillographe cathodique. — Rien ne paraissait plus étrange dans les résultats de nos recherches que l'existence de cet intervalle caractéristique $15/14$, représenté dans le tétracorde *do-fa*, par les sons $ré_2$ et mi_2 . Cet intervalle semblait avoir cessé d'exister depuis Safiy-yüddin; les musicologues n'en parlaient plus. Ce fait nous incita à approfondir nos investigations et à chercher les moyens de vérifier les résultats de nos travaux. Nous avons finalement eu recours à l'oscillographe cathodique aux laboratoires de recherches du Ministère des P. T. T. iranien; ce travail a été effectué avec la collaboration de M. Arghandeh que nous remercions vivement.

Nous avons vérifié, au moyen de cet oscillographe, les deux résultats suivants :

1° La coïncidence entre le tétracorde de la musique orientale et celui de la gamme de Pythagore dans les intervalles diatoniques.

2° L'existence de l'intervalle caractéristique $15/14$.

APPAREILS ET PROCÉDÉS DE VÉRIFICATION.

Les appareils nécessaires à la réalisation de notre méthode ont été les suivants : deux oscillateurs à basse fréquence de 0 à 1 000 p/s, deux amplificateurs de puissance, un potentiomètre, l'oscillographe cathodique et un appareil photographique.

Ainsi, si nous voulons vérifier, par exemple, un intervalle que nous pensons être égal à $9/8$, nous pouvons appliquer deux méthodes :

a) *Méthode simple :*

Nous disposons le potentiomètre de façon qu'il mette l'oscillateur 1 en communication avec l'oscillographe. L'oscillateur étant mis en marche avec une fréquence moyenne (300 par exemple), nous réglons la fréquence du

balayage de façon à avoir huit vibrations fixes sur l'écran de l'oscillographe.

Sans changer la fréquence du balayage nous supprimons du circuit l'oscillateur 1 et nous mettons en relation avec l'oscillographe l'oscillateur 2, dont nous réglons la fréquence afin d'avoir neuf vibrations fixes sur l'écran.

La fréquence du balayage restant fixe dans les deux expériences, nous avons ainsi pu produire avec précision l'intervalle $9/8$ à vérifier entre les deux sons des oscillateurs 1 et 2 que nous pouvons bien entendre. Il ne reste plus qu'à demander aux musiciens assistant à l'expérience, de vérifier si l'intervalle produit leur paraît juste ou faux. Les deux amplificateurs permettent de diminuer ou d'augmenter l'intensité de l'un ou de l'autre des deux sons de l'intervalle. Le musicien n'a qu'à prendre comme base de la mélodie qu'il chante la note la plus grave de l'intervalle et repérer ensuite si la note aiguë entre ou non dans la mélodie chantée.

Nous avons invité tous les musiciens renommés de Téhéran à prendre part à l'expérience. Chacun a essayé séparément et tous étaient d'accord sur les intervalles *do-ré* = $9/8$, *ré-mi* = $9/8$ et *do-fa* = $4/3$, ce qui démontre la concordance parfaite entre le tétracorde iranien et celui de Pythagore dans la mesure de la sensibilité de l'oreille.

Nous avons opéré de la même façon pour l'intervalle caractéristique $15/14$.

Les figures 3 et 4 représentent les vibrations fixes photographiées sur l'écran de l'oscillographe correspondant aux deux oscillateurs, relatives à l'intervalle $15/14$.

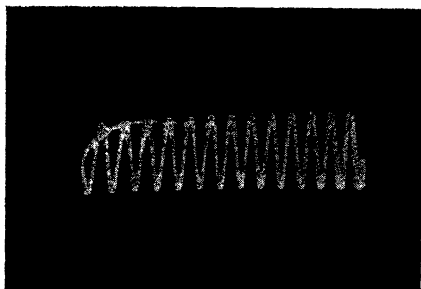


FIG. 3.

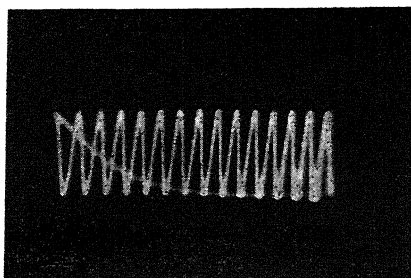


FIG. 4.

b) *Méthode de battement* :

Nous nous sommes servi de cette méthode pour la vérification en sens inverse. Dans ce cas, nous demandons au musicien qui assiste à l'expérience de régler lui-même attentivement les deux oscillateurs de façon à bien entendre et à justifier l'intervalle à examiner qu'il chante dans une mélodie quelconque. Une fois cet intervalle réglé, nous envoyons la somme de deux vibrations émises, au moyen du potentiomètre, aux plaques de mesure de l'oscillographe et nous réglons la fréquence du balayage de façon à avoir une courbe fixe de battement sur l'écran. En comptant le nombre n des sommets entre deux nœuds successifs de la courbe, nous pouvons calculer l'intervalle examiné par la formule $I = \frac{n + 1}{n - 1}$.

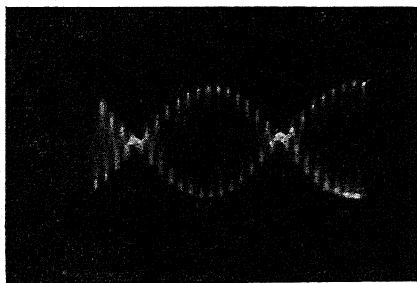


FIG. 5.

Nous avons ainsi employé cette méthode pour vérifier l'existence des intervalles $9/8$, $4/3$, $3/2$ et $15/14$. Parmi une vingtaine de musiciens qui ont pris part aux expériences, chacun séparément, la plupart ont réussi à nous fournir des courbes fixes justifiant, à 1,5 σ près, les intervalles ci-dessus.

La figure 5 représente la courbe relative à l'intervalle $15/14$, fourni par Saba, violoniste virtuose iranien, où n est égal à 28. Ce nombre donne pour cet intervalle, le rapport $29/27$ qui, à 1,08 σ près, peut être confondu pour l'oreille avec le rapport $15/14$.

LA GAMME CONTEMPORAINE DE LA MUSIQUE IRANIENNE.

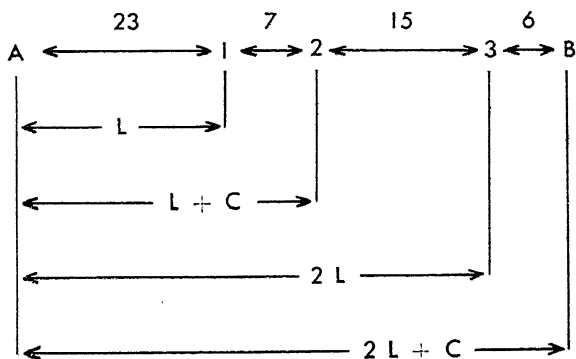
La constitution du tétracorde étant connue, il ne reste plus, pour distinguer celle de l'octave, qu'à savoir si l'intervalle de séparation se place entre ou après les deux tétracordes formant l'octave. Il est vrai qu'à l'époque de Safiy-yüd-Din, il se plaçait en général après les deux tétracordes; mais tout concourt à nous persuader que, bien longtemps avant lui, il y avait une gamme diatonique majeure persane considérée comme naturelle; elle commençait par la tonique propre, avec l'intervalle de séparation au milieu, et les deux tétracordes construits sur le même plan. C'est celle que l'on entendait dans le système appelé *raft* (droit): système qui date du temps des Sassanides (III^e siècle) et qu'on trouve sous différents aspects, même à l'heure actuelle, dans les divers pays de l'Orient et du monde musulman. La tradition se perdit, avant le XIII^e siècle, avec la nouvelle pratique du luth, qui nécessitait des tétracordes liés. Le fait que nous avons conservé jusqu'à présent, par tradition, ce système *raft*, et qu'il soit toujours caractérisé par la gamme majeure (nous l'appelons aujourd'hui *mabour*), prouve que nous devons prendre, comme gamme originale persane contemporaine, l'octave composée par deux tétracordes séparés par un intervalle majeur. Il est d'ailleurs évident que dans beaucoup de mélodies actuelles, le cadre mélodique est la quinte juste, c'est-à-dire une quarte plus un ton majeur qui doit être considéré comme l'intervalle de séparation dans l'octave. Ainsi, la gamme originale de l'Iran comprend 23 degrés dans une octave (l'octave comprise), qui entrent tous dans le cadre du principe diatonique de Pythagore. Ce nombre pourrait être augmenté à l'infini

par les transpositions successives des mélodies, ce qui explique l'existence des gammes à 24, 28 ou 98 degrés dans la musique orientale.

Les éléments apportés par les auteurs anciens et modernes, et les résultats de nos propres recherches, nous permettent de comprendre pourquoi et comment l'idée de la division de l'octave en tiers et en quarts de ton a été adoptée d'une manière erronée par certains musicologues. En effet, depuis Safiy-yüd-Din, on se contente, dans la pratique, d'attacher le long de chacun des intervalles majeurs du tétracorde, deux ligatures dont la première est toujours restée fixe ($ré_1$ et mi_1) et dont la deuxième représentait, à partir du XIII^e siècle, les sons $ré_3$ et mi_3 ; actuellement elle représente les sons $ré_2$ et mi_2 , de sorte qu'à tous les temps, le ton est virtuellement divisé en trois intervalles qu'on a pris à la lettre comme des tiers de ton.

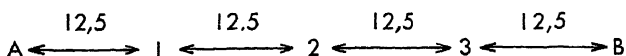
En outre, la nécessité, dans certaines mélodies, de pousser les ligatures représentant $ré$ et mi au $ré_2$ et au mi_2 , pour en tirer les sons $ré_3$ et mi_3 , a conduit à l'idée du partage de l'intervalle majeur en quatre quarts de ton.

La succession des quarts de ton compris dans un intervalle majeur A - B s'établit, selon nos recherches, comme suit :



Ces intervalles entrent tous dans le cadre diatonique de Pythagore et ne peuvent jamais être pris comme de vrais quarts de ton provenant du tempérament de la gamme.

Ce tempérament, présentant certains avantages dans la musique occidentale, a conduit des théoriciens à égaliser les petits intervalles existant dans un ton majeur de la gamme orientale. Mais, en réalité, l'idée du tempérament doit conduire à la division de l'octave, non pas en 24 quarts de ton égaux, mais en 12 demi-tons égaux. En effet, le tempérament en quarts de ton donne les intervalles successifs dans un ton majeur A - B :

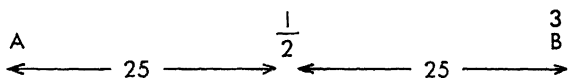


On constate que les trois sons compris entre A et B sont déplacés; la mesure de ces déplacements peut être évaluée ainsi :

le son 1.....	—	10,50 σ
le son 2.....	—	5,00 σ
le son 3.....	—	7,50 σ

Il est évident qu'un écart de 10,50 σ ne peut être négligé par l'oreille surtout dans une musique monodique comme celle de l'Orient. Le maximum d'écart dans le tempérament de la musique occidentale ne dépasse pas - 5 σ .

Le tempérament en demi-ton donne lieu aux intervalles suivants :



Les trois sons compris dans l'intervalle A - B sont déplacés; voici la mesure de ces déplacements :

le son 1.....	+ 2 σ
le son 2.....	- 5 σ
le son 3.....	+ 5 σ

On voit bien que le maximum d'écart ne dépasse pas $\pm 5 \sigma$, ce qui est négligeable dans une musique polyphonique.

Si le développement de la science musicale, l'harmonie, l'instrumentation, l'orchestration, etc., et les difficultés techniques qui en résultent, amènent les musiciens orientaux, eux aussi, à égaliser un jour, comme l'ont fait les Occidentaux, les intervalles de la gamme, c'est au tempérament de 12 demi-tons qu'ils auront recours et non au

tempérament de 24 quarts de ton; ce dernier, trop loin de la nature et, par conséquent, imperceptible par l'oreille musicale, ne sera jamais réalisable.

Nous nous sommes servi, pour passer à l'application des résultats de nos recherches, d'un instrument du pays, appelé *santour*. C'est un instrument en forme de trapèze, à cordes fixes; on en joue avec deux baguettes, une dans chaque main; sa tessiture va de ut_1 à ut_4 et son timbre rappelle celui du clavecin, mais il est plus clair et plus résonnant. Il a été complété par Mohammad Bagheri, qui en est un virtuose: grâce aux petits leviers qu'il a disposés sur sa table d'harmonie, aux deux extrémités de chaque corde, on peut raccourcir la longueur de chacune de ces cordes et produire les différentes gammes orientales ou occidentales.

Avec la collaboration de cet artiste, nous avons réglé cet instrument et ses leviers selon la formule de la gamme obtenue au cours de nos recherches. Nous avons ensuite fait jouer à maintes reprises, sur cet instrument, des morceaux de notre composition, en public et devant les membres de l'Association scientifique à l'amphithéâtre de la Faculté des sciences de Téhéran, sans que personne éprouve la moindre impression de changement de gamme. Parmi ces morceaux, citons *Omide* (*l'Espérance*), *Chad-bache* (*la Bienvenue*), *Raghsé-galha* (*la Danse des fleurs*) respectivement dans les systèmes *tchébar-gab*, *homaïoun*, *chour*, et *Dehgan* (*le Paysan*) dans le mode *Isfahan*.

LES SYSTÈMES DE LA MUSIQUE IRANIENNE

MUSIQUE ANCIENNE

Nous avons dit que, depuis Safiy-yüd-Din, le tétracorde comprenait deux intervalles majeurs divisés chacun en deux limmas et un comma (L. L. C). L'octave étant la somme de deux tétracordes et d'un intervalle majeur, cette division donnait dix-sept intervalles dans une octave, constituant dix-huit degrés dont chacun avait un nom spécial se référant au système ou au mode dont ce degré était la tonique, la note principale ou la note de repos. C'est en somme une gamme comprenant une quarte (de 1 à 8) et une quinte (de 8 à 18), qu'on peut

comparer à la gamme chromatique occidentale en ce sens qu'elle comprend tous les degrés disponibles pour la formation des cycles, des tonalités et des modes.

Un cycle était, en général, la somme d'une quarte comprenant trois ou quatre intervalles successifs et d'une quinte divisée dans la plupart des cas en quatre intervalles, cette quinte étant la somme d'une quarte et d'un intervalle de séparation égal au ton majeur.

Les intervalles successifs employés au sein d'une quarte étaient le ton majeur (T), le demi-ton mineur limma (L), le demi-ton majeur apotome (L + C) et l'intervalle égal à deux limmas (L + L), ton mineur. Il semble que ces deux derniers intervalles étaient confondus par les Anciens, aussi Safiy-yüd-Din les représentait-il tous deux par la lettre « J ». Le comma (c) était rarement employé.

Suivant le choix des degrés intermédiaires contenus dans la quarte et dans la quinte, en évitant les causes de dissonance, on constituait les différents genres dont certains étaient considérés comme mélodiquement consonnants.

Voici quelles étaient les causes de dissonance :

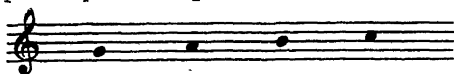
1^o Dépasser l'extrémité aiguë de la première quarte. On ne pouvait donc choisir ni trois « T », ni quatre « J » successifs.

2^o La réunion de trois intervalles emmêlés différents (plus petits que le ton, soit « L » ou « J ») dans la première quarte. Cette réunion est permise dans la quinte.

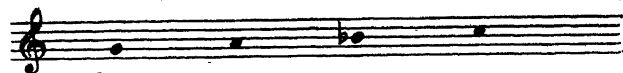
3^o Faire de l'extrémité aiguë de la quarte un intervalle « L » et de l'extrémité grave un intervalle « J ».

4^o La succession de deux intervalles « L ».

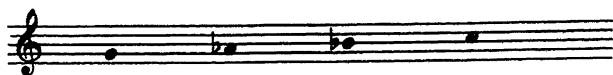
En évitant ces causes de dissonance on ne peut partager la quarte que des sept manières suivantes :



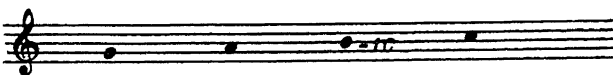
Le premier partage (ci-dessus) comporte les intervalles T. T. L.



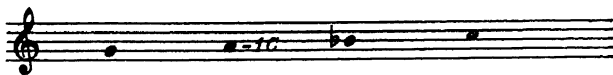
Le deuxième, les intervalles T. L. T.



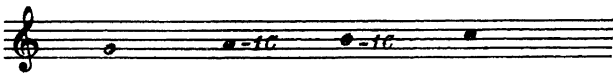
Le troisième, les intervalles L. T. T.



Le quatrième, les intervalles T. J. J.



Le cinquième, les intervalles J. J. T.



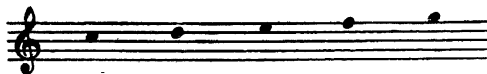
Le sixième, les intervalles J. T. J.



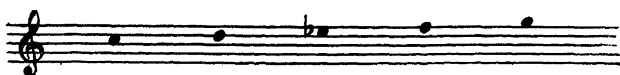
Le septième, les intervalles J. J. J. L.

Si nous appelons premier registre la première quarte contenue dans un cycle, la quinte qui vient la compléter comprend une deuxième quarte nommée deuxième registre et un intervalle d'un ton de « disjonction » qui complète l'octave. Le deuxième registre est donc à son tour susceptible d'être partagé de sept façons. Alors, en ajoutant l'intervalle disjonctif, qui peut être placé au grave ou à l'aigu et partagé ou non en d'autres intervalles plus petits, et en évitant les causes de dissonance, on peut partager la quinte de dix-neuf manières dont douze expliquées par Safiy-yüd-Din et sept ajoutées par le commentateur de son ouvrage Ali-Jorjani, au xiv^e siècle.

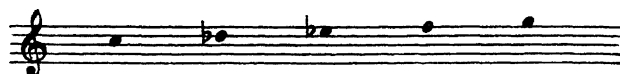
Voici, selon Safiy-yüd-Din, les douze manières de partager la quinte :



Le premier partage (ci-dessus), comporte les intervalles T. T. L. T.



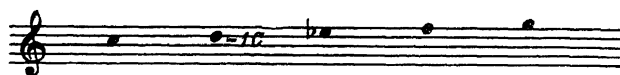
Le deuxième, les intervalles T. L. T. T.



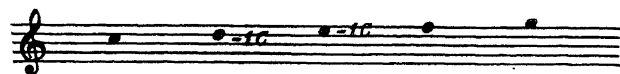
Le troisième, les intervalles L. T. T. T.



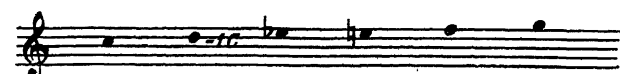
Le quatrième, les intervalles T. J. J. T.



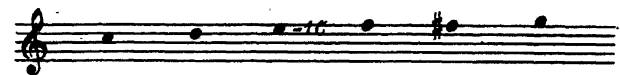
Le cinquième, les intervalles J. J. T. T.



Le sixième, les intervalles J. T. J. T.



Le septième, les intervalles J. J. J. L. T.



Le huitième, les intervalles T. J. J. J. L.



Le neuvième, les intervalles J. T. J. J. L.



Le dixième, les intervalles J. L. T. J. J.

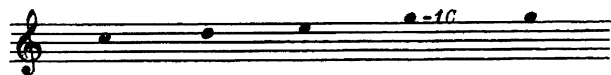


Le onzième, les intervalles J. J. L. T. J.

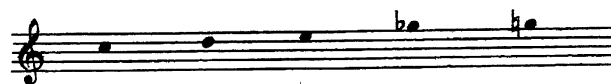


Le douzième, les intervalles T. J. T. J.

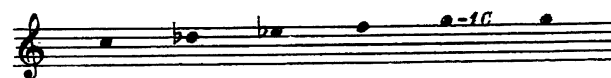
Les sept manières de partager la quinte, ajoutées par le commentateur de l'ouvrage de Safiy-üd-Din sur les cycles *adwar*, sont les suivantes :



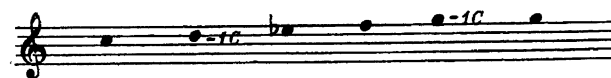
Le treizième partage comporte les intervalles T. T. L + J. C.



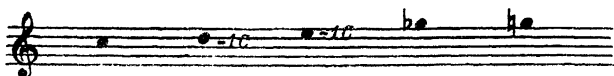
Le quatorzième, les intervalles T. T. L + L. J.



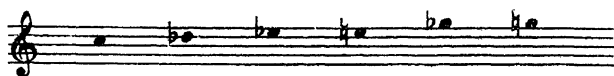
Le quinzième, les intervalles L. T. T. J. C.



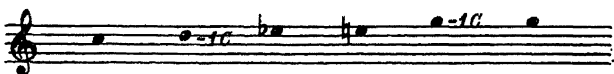
Le seizième, les intervalles J. J. T. J. C.



Le dix-septième, les intervalles J. T. T. J.



Le dix-huitième, les intervalles L. T. J. J. J.

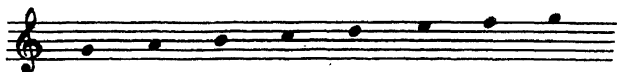


Le dix-neuvième partage de la quinte comporte les intervalles J. J. J. L + J. C.

Si, dans l'octave, on considère l'addition des divers genres de quarte et de quinte, on obtient 133 (7 fois 19) cycles dont 84 sont cités par Safiy-yüd-Din et 49 ajoutés par le commentateur.

Parmi ces cycles, les uns sont consonnants, d'autres dissonnants et d'autres encore ont une dissonnance mitigée. On appréciait le degré de consonnance d'un cycle d'après le nombre des rapports consonnants (l'octave $2/1$, la quarte $4/3$ et la quinte $3/2$) qui peuvent exister entre ses degrés.

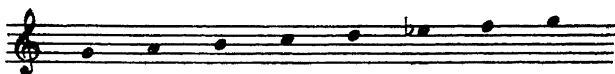
Le cycle consonnant était celui dont le nombre des rapports consonnants était supérieur ou égal au nombre total des notes existant dans le cycle ou encore inférieur d'une ou de deux unités. Par exemple le cycle :



contient cinq intervalles $4/3$ (sol-do, la-ré, si-mi, do-fa et ré-sol), trois intervalles $3/2$ (sol-ré, la-mi et do-sol) et un intervalle $2/1$ (l'octave) ce qui fait en tout neuf intervalles consonnants. Il est donc très consonnant parce que le nombre des intervalles consonnants (9) dépasse d'une unité le nombre total des notes (8).

Si le nombre des rapports consonnants existant entre

les degrés du cycle est inférieur de plus de deux unités au nombre total des notes, mais reste supérieur au nombre des notes fixes (la quarte, la quinte et l'octave), le cycle a une dissonance mitigée. C'est le cas, par exemple, du cycle :



qui contient trois rapports $4/3$ (*sol-do*, *la-ré*, *do-fa*), un rapport $3/2$ (*sol-ré*) et un rapport $2/1$ (l'octave). C'est-à-dire cinq rapports consonnants. Ce nombre est inférieur de trois unités au nombre total des notes mais supérieur de deux unités au nombre des notes fixes. (Dans cet exemple, la quarte *ré-sol* est considérée comme équivalente de la quinte *sol-ré*, et la quinte *do-sol* comme équivalente de la quarte *sol-do*).

Si le nombre des rapports consonnants existant entre les degrés du cycle n'atteint pas celui des notes fixes ou en est l'égal, il est considéré comme dissonant. C'est le cas, par exemple, du cycle suivant :



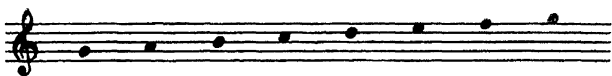
Il contient seulement deux intervalles de $4/3$ (*sol-do* et *do-fa*) et un intervalle $2/1$; c'est-à-dire trois intervalles consonnants, nombre égal à celui des notes fixes (*sol*, *do* et *fa*). Il est donc dissonant.

Parmi les cycles consonnants, certains connaissaient une faveur particulière chez les maîtres de l'art. La plupart étaient des vestiges du passé modifiés selon le goût et le caprice des artistes renommés. Quelques airs, joués ou chantés, applaudis par leurs protecteurs, en ont assuré le succès. Les théoriciens qui s'étaient succédé du x^e au xv^e siècle avaient exposé différentes séries de gammes modales, classées sous les noms génériques de *maqamat*, *avazat*, *choab* et *tarakib*, et portant des dénominations très variées. A la base du système exposé par chacun de ces auteurs se retrouve toujours la même série de douze gammes modales, composées des mêmes successions d'intervalles, et portant les mêmes noms. Ce sont les douze *maqamat*. La plupart des noms attribués à ces modes sont persans, d'autres sont arabes. Il en est qui

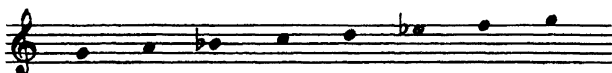
sont des toponymes ; ce sont *iraq*, *isfahan* et *hézazi*. D'autres sont des adjectifs : *bosseyini*, *abou-salik*, attribués aux noms d'homme, *ochaq* (les amants), *nava* (la mélodie) en persan, *zangouleh* (la clochette) en persan, et *rahavi* (la marche) en persan. D'autres, enfin, désignent une particularité de la gamme, ou des genres qui la composent comme *rast*, ou mode droit, régulier, en persan, (ainsi qualifié parce qu'il utilise les degrés de la gamme fondamentale sans altération) et *zirafskand*, qui signifie, en persan, omettre la note du *zir*, quatrième corde du luth ; et enfin *bozorg* (grand, en persan) par opposition à *koutchek* (petit) ; ces deux qualificatifs se rapportent au genre *zirafskand*, qui se présente de deux manières.

Voici, d'après Safiy-yüd-Din, les douze cycles en faveur, avec les intervalles successifs rapportés à la même tonique :

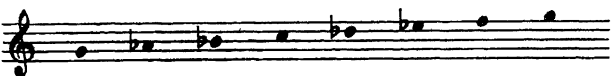
Ochaq (T. T. L. T. T. L. T.)



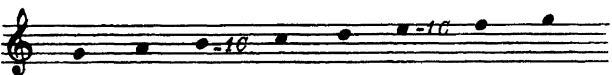
Nava (T. L. T. T. L. T. T.)



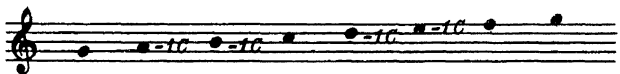
Abou-Salik (L. T. T. L. T. T. T.)

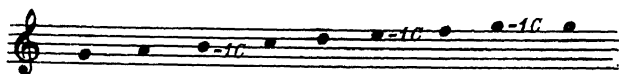


Rast (T. J. J. T. J. J. T.)



Iraq (J. T. J. J. T. J. J. L.)



Isfahan (T. J. J. T. J. J. L.)*Zirafkand* (J. J. T. J. J. L. T. J.)*Bozorg* (J. T. J. J. L. T. J. J.)*Zangouleh* (T. J. J. J. T. J. J. L.)*Rabavi* (J. T. J. J. J. T. T.)*Hosseyni* (J. J. T. J. J. T. T.)*Héjazi* (J. J. T. J. T. J. T.)

Safiy-yüd-Din nous cite d'autres successions modales nommées *avazat* (pluriel du mot persan *avaz*, qui signifie « le chant »). Il y en a six, dont deux sont des cycles complets et les autres des fragments de cycle. Les deux premiers, *gavechte* et *gardanya* (le retour, en persan), ont des intervalles communs avec le cycle *isfahan* ; le

troisième, *salmak*, a des intervalles communs avec le mode *zangouleh*; le quatrième, *now-rouz* (le nouveau jour, fête du nouvel an persan), est un genre fondamental constituant la base du mode *bosseyni*; le cinquième, *mayeb* (le constituant, en persan), est une combinaison modale où il n'est pas tenu compte des intervalles emmêlés; le sixième, *chab-naz* (le favori du roi, en persan) est l'élément fondamental du mode *zirafskand*.

Voici, d'après Safiy-yüd-Din, les six *avazat*, avec leurs intervalles successifs :

Gavechte (J. T. J. J. L. T. J.)



Gardanya (T. J. J. J. L. T. J. J.)



Salmak (T. T. J. J. J.)



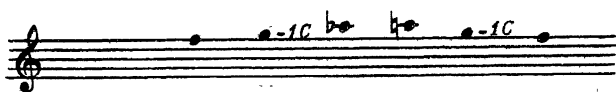
Now-rouz (J. J. T. J. J. T.)



Mayeb (T + L. T. L. T + L. T.)



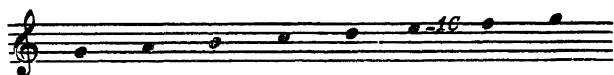
Chab-Naz (J. J. L. T. J.)



Le commentateur du *Livre des cycles* de Safiy-yüd-Din a fait des tableaux où sont indiqués tous les cycles consonnants. Il en a choisi quarante parmi les quatre-vingt-quatre qui figurent sur les tableaux de Safiy-yüd-Din, quatre parmi les quarante-neuf qui se trouvent dans les tableaux qu'il a ajoutés à ceux de l'auteur, quatre des six *avazat* indiqués par Safiy-yüd-Din qu'il trouve consonnants. Il semble que la plupart de ces cycles étaient utilisés; certains étaient peut-être d'une importance secondaire. Dans sa nomenclature des modes on trouve des formes et des noms nouveaux abandonnés par ses prédécesseurs. Quelques-uns de ces noms sont d'origine très ancienne comme *mehrajan* (ou *mehragan*, « fête de l'automne », en persan) qui est l'un des trente *lahn* (modulation) de Bârbadh, et *maxdakani* (attribué à Mazdak, fondateur de la célèbre secte religieuse du temps des Sassanides); d'autres se retrouvent dans les combinaisons modales en usage aujourd'hui même.

Voici les trente-deux cycles consonnants cités par notre commentateur, à côté des douze *maqamat* et des six *avazat* expliqués par Safiy-yüd-Din, avec les noms et les successions des intervalles correspondants :

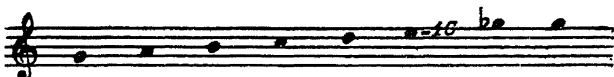
Saba (T. T. L. T. J. J. T.)



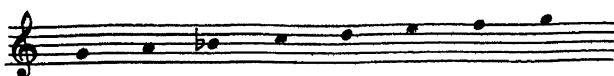
Azra (T. T. L. T. J. J. J. L.)



Douštakanab (l'*ami*) (en persan) (T. T. L. T. J. J. + L. J.)



Ma'achouq (l'*aimé*) (T. L. T. T. T. L. T.)



498 MUSIQUE DU MONDE MUSULMAN

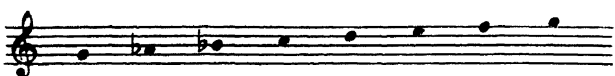
Khoche-sara (celui qui chante bien) (en persan) (T. L. T. T. J. J. T.)



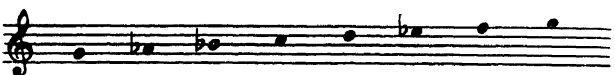
Kbazan (l'automne) (en persan) (T. L. T. T. J. J. J. L.)



Now-Babar (le printemps nouveau) (en persan) (L. T. T. T. T. L. T.)



Vessal (l'union) (L. T. T. T. L. T. T.)



Golestan (la roseraie) (en persan) (L. T. T. T. J. J. T.)



Ghamzadeh (triste) (en persan) (L. T. T. J. J. T. T.)



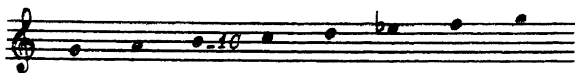
Mehrajan (la fête de l'automne) (L. T. T. J. J. J. L. T.)



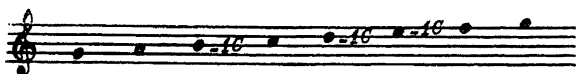
Delgocha (ce qui ouvre le cœur) (en persan) (T. J. J. T. T. L. T.)



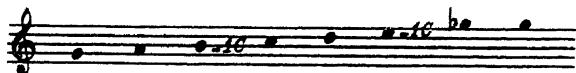
Bouñtan (le potager) (en persan) (T. J. J. T. L. T. T.)



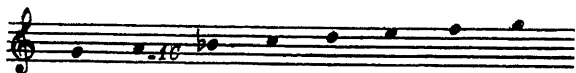
Zangouleh (la clochette) (deuxième forme) (T. J. J. J. T. J. T.)



Majles-Afron (qui anime le cercle) (en persan) (T. J. J. T. J. L + J. J.)



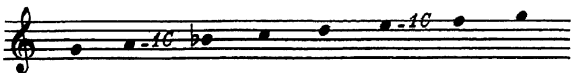
Nassim (la brise) (en persan) (J. J. T. T. T. L. T.)



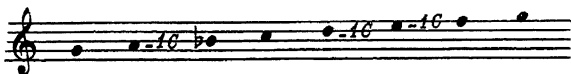
Janfaza (qui augmente la vie) (en persan) (J. J. T. T. L. T. T.)



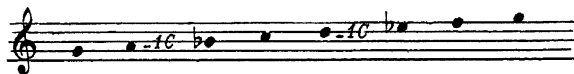
Mobayyer (J. J. T. T. J. J. T.)

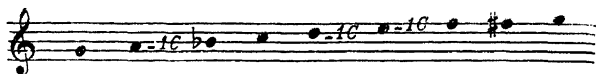
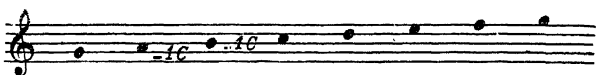
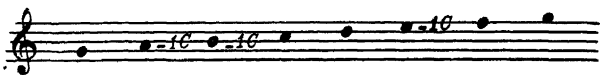
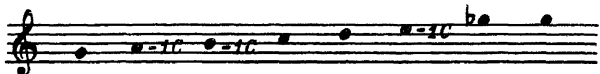
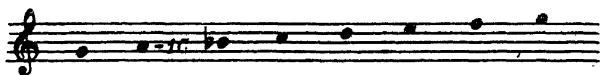
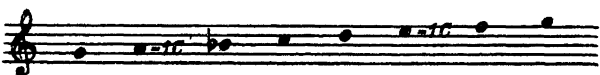


Hejazi (deuxième forme)¹(J. J. T. J. T. J. T.)

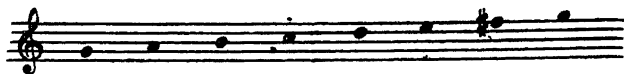


Zandroud (Zayandehroud, grande² rivière de l'Isfahan) (J. J. T. J. J. J. L. T.)

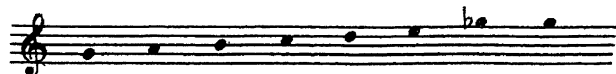


Iraq (deuxième forme) (J. J. T. J. T. J. J. L.)*Zirafkandkontchek* (petit *zirafkand* en persan) (J. J. T. J. J. L. J + L. J.)*Mazdakani* (attribué à *Mazdak*) (J. T. J. T. T. L. T.)*Neboft* (*caché*) (en persan) (J. T. J. T. J. J. T.)*Isfahanak* (petit *Isfahan*) (J. T. J. J. J. L. J + L. J.)*Ghazal* (la gazelle) (J. T. J. T. J. J + L. J.)*Vameq* (J. J. J. L. T. T. L. T.)*Now-roux arabe* (J. J. J. L. T. J. J. T.)

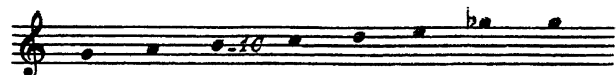
Mabouri (qui ressemble à la lune) (T. T. L. T. T. T. L.)



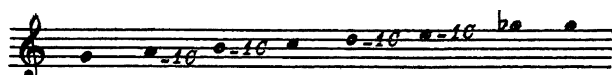
Farah (la joie) (T. T. L. T. T. J. J.)



Bayza (le blanc) (T. J. J. T. T. J. J.)



Khazra (le vert) (J. T. J. J. T. J. J.)



On aurait souhaité avoir des précisions sur la tonique réelle des modes indiqués par Safiy-yüd-Din et son commentateur. Ces modes, en effet, ont tous été représentés de la même manière, en prenant la même note comme point de départ, la note (*sol*) la plus grave de l'échelle générale. La notion de tonique n'est pourtant pas étrangère à la musique orientale, si l'on s'en rapporte à la technique traditionnelle appliquée par les musiciens contemporains. Ces derniers attribuent, en effet, à chacun de leurs modes une tonique propre. D'autre part la musique orientale ne connaît pas de diapason à hauteur fixe, mais elle observe la valeur relative des toniques dans telle ou telle hauteur donnée. Dans les ouvrages des théoriciens orientaux certains articles sont consacrés à la tonalité et à la façon de transposer telle ou telle succession d'intervalles sur les divers degrés de l'échelle théorique de dix-huit sons à l'octave. Nous n'y trouvons, malheureusement, aucun renseignement sur la tonique propre à chaque mode.

On aurait souhaité également avoir des précisions sur les fonctions mélodiques des degrés de chaque mode. Où

se terminait la ligne mélodique ? Lequel, de ces degrés, représentait le centre mélodique dans un mode donné ?

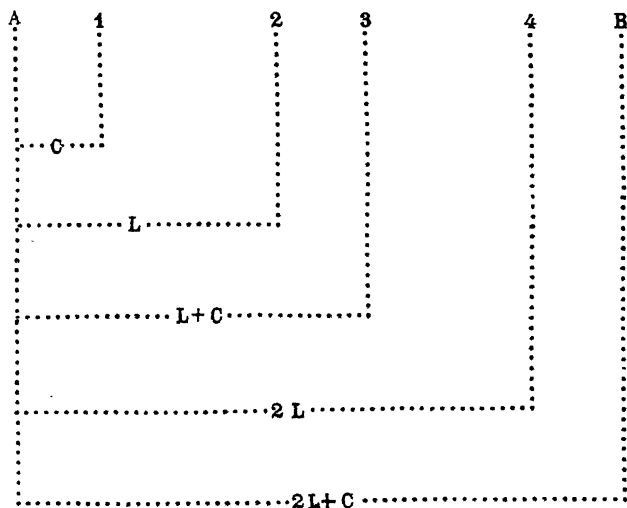
Pour analyser les fonctions mélodiques des notes de chaque cycle, nous aurions dû avoir à notre disposition des fragments des compositions musicales écrites dans chaque mode. Malheureusement, ces grands philosophes, qui, pour la plupart, n'ignoraient pourtant rien de la pratique musicale (certains d'entre eux étaient même des virtuoses et des compositeurs), ne nous ont laissé aucune trace de leurs compositions sauf quelques petits fragments à partir desquels on ne peut pas apprécier la juste valeur des fonctions des notes dans ces modes si variés.

Il semble, en outre, qu'il y eut toujours un désaccord entre les artistes et les théoriciens sur la valeur réelle de certains intervalles de l'échelle musicale systématisée par Safiy-yüd-Din. En effet, les touches « *j* » et « *w* », représentant la seconde et la tierce neutre (*la-1c* et *si-1c*), appelées par Safiy-yüd-Din « *zâid* (surajoutée) et *vostâyé Zalzal*, médius de Zalzal », s'étaient révélées réfractaires aux essais de systématisation. Tous les musiciens contemporains s'accordent pour estimer que ces notes doivent former, avec la note grave du tétracorde auquel elles appartiennent, des intervalles plus petits que la seconde et la tierce majeures pythagoriques. Certains, formés à l'école turque, prétendent attribuer à leur différence la valeur d'un comma; d'autres considèrent que cette différence devrait être plus grande encore, et lui attribuent volontiers la valeur d'un quart de ton. Les recherches selon la méthode directe, que nous avons exposée dans la partie consacrée à la gamme, ont amené à découvrir que, dans la plupart des cas, cette différence est égale à un limma. En effet, les résultats de nos recherches sur la mesure des intervalles de la gamme orientale, montrent qu'ils sont les mêmes que ceux que l'on trouve dans l'échelle jouée sur le « *tanbur* du Khorassan ». Dans cette échelle, le ton majeur $9/8$ est partagé de trois manières en intervalles plus petits. On y distingue les divisions L. L. C, L. C. L et C. L. L. Safiy-yüd-Din, entraîné par une volonté de systématisation plus rationnelle de l'échelle, a choisi la première division, L. L. C. C'est donc, après l'Islamisme, un retour à la tradition persane que les musicologues et les théoriciens orientaux ont enfin accepté. Mais cette rationalisation des degrés n'avait pu

en annuler la pratique. Il est fort probable que la division L. C. L était, dans la plupart des cas, plus conforme à la pratique musicale orientale, comme elle l'est aujourd'hui, selon nos travaux, dans la musique contemporaine. Ainsi, remplacer les notes affectées de l'indication « moins un comma » dans la plupart des modes exposés par Safiyü'd-Din et son commentateur, par des notes comportant l'indication « moins un limma », serait plus conforme à la réalité musicale.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Dans la gamme complète de la musique contemporaine iranienne on distingue les trois divisions du « *tanbur* du Khorassan », de sorte que dans un intervalle donné $A-B = 9/8 = 2 L + C$ on peut avoir quatre degrés distincts dans les positions suivantes :



Ces divisions donnent, dans une octave, une échelle de 27 intervalles, avec 28 degrés qui entrent tous dans le cadre du principe diatonique de Pythagore. Cette échelle a également l'avantage de donner les degrés de la gamme harmonique qui se retrouvent, mélodiquement, dans la

musique orientale. En effet, la touche « *W* » de Safiyü-d-Din, représentée par un ton + 2 L, est la tierce majeure $5/4$ avec une erreur négligeable pour l'oreille, tandis que l'intervalle un ton + L + C représente la tierce mineure naturelle $6/5$; la quinte + 2 L est la sixte majeure $5/3$, et la quinte + L + C donne la sixte mineure naturelle $8/5$.

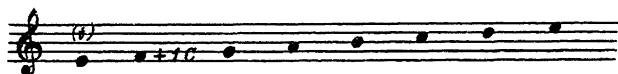
La musique traditionnelle iranienne que jouent les artistes contemporains est basée sur sept systèmes (*das-tgah*) principaux et comprend environ 228 combinaisons modales (*goucheh*). Chaque système est caractérisé par une échelle, comprenant une quarte et une quinte à l'octave, avec des intervalles bien définis, et dont l'étendue correspond normalement à celle de la voix humaine, soit deux octaves environ. Cette étendue peut être dépassée dans les instruments modernes. Les fonctions mélodiques de chacun des degrés de la gamme dans un système donné sont bien connues; c'est ce qui oriente l'artiste dans son improvisation sur tel ou tel *goucheh*. Parmi les degrés de chaque système il y a trois notes principales dont les fonctions sont très importantes. La première est le centre mélodique; c'est ce qu'on appelle la note *chahed* (témoin), autour de laquelle la mélodie évolue. La deuxième est la note *motéghayer* (variable), qui change de position vers le grave ou l'aigu d'un limma à un comma. Ce changement s'effectue pour exprimer la joie ou la peine. La troisième est la note *ist* (arrêt) sur laquelle la mélodie s'interrompt momentanément pour présenter une demi-cadence. Dans certains systèmes, la tonique de l'échelle est aussi soit la note témoin, soit la note d'arrêt, soit les deux à la fois; dans d'autres, la note témoin n'est pas la tonique: dans ce cas, le système, tout en gardant ses intervalles, change de caractère et prend le nom de *naghmeh* (chant). C'est le cas, par exemple, du système *chour*, duquel dérivent quatre *naghmeh*. Les *naghmeh*, tout en restant dans le cadre du système, prennent un aspect indépendant. Les *goucheh* sont des combinaisons caractérisées par les notes principales (*chahed*, *motéghayer*, et *ist*) bien définies, dont les cadres mélodiques ne dépassent pas une quarte ou une quinte. Chaque système commence par un prélude nommé *darâmad*; les *goucheh* qui se suivent se rattachent au système par une cadence appelée *foroud* (descente).

Nous en venons maintenant à l'étude des systèmes utilisés dans la musique traditionnelle iranienne et des *naghmeh* qui en dérivent, avec les modes composés dans l'étendue de chacun d'eux :

1) DASTGAHÉ-CHOUR.

Ce système, dont l'origine est très ancienne, est à la base de la plupart des musiques folkloriques et des musiques des tribus. Voici la succession de ses intervalles dans une octave et le début du prélude :

(J. J. T. T. L. T. T.)



Darâmad



Nous indiquons les notes principales par des lettres placées au-dessus : « t » pour la note témoin, « V » pour la note variable et « A » pour la note d'arrêt.

Les *naghmeh*, ou systèmes secondaires qui dérivent du système *chour*, sont les suivants :

a) *Naghmehyê-abou-atâ*.

Il commence par le deuxième degré du cycle du système *chour*. Ce deuxième degré constitue, en même temps, la note d'arrêt; le quatrième degré du *chour* en est la note témoin :

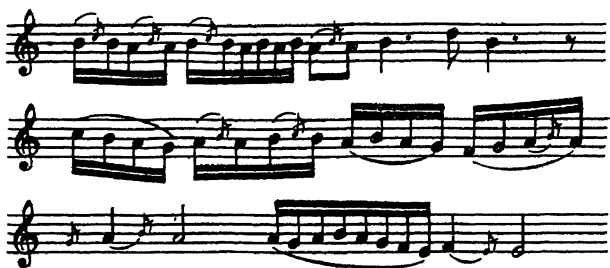


Voici quelques-uns des modes principaux :

Dârâmad



Héjaz, dont la note témoin est la cinquième note du cycle *chour* et la note d'arrêt, la tonique du cycle :

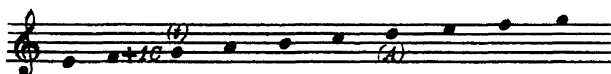


Tchéhar-baghe (quatre jardins), est une mélodie rythmique qui accompagne certaines poésies d'un rythme particulier :



b) *Naghmebyé-bayaté-tork*.

Le troisième degré du cycle *chour* est la note témoin et la septième, la note d'arrêt :



Voici quelques-uns des modes principaux :

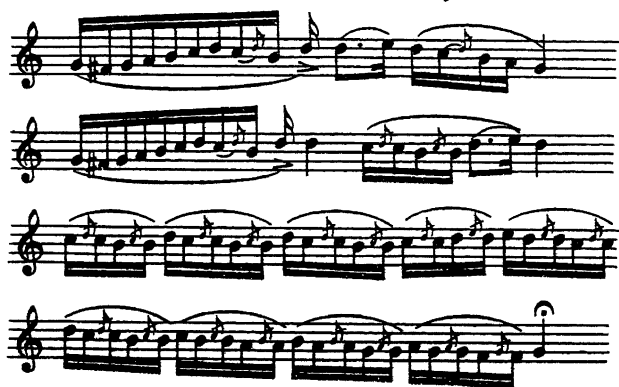
Darâmad



Qatâr, d'un usage fréquent chez les tribus kurdes, accompagne le plus souvent les poésies du célèbre poète Baba-taher. La deuxième note du cycle *chour* en est la note témoin et la septième, au grave, la note d'arrêt :



Fili, dont la note témoin est la septième du système *chour* et la note d'arrêt, la troisième du cycle :



c) *Naghmebyé-afchari*.

La quatrième note du système *chour* en est la note témoin, la deuxième la note d'arrêt et la cinquième la note variable. A cette note variable est dû son aspect

qui est également la note témoin, et finit sur la cinquième comme note d'arrêt :



Chah-kbatai commence par la septième note, au grave, du cycle *chour*, avec la troisième comme note témoin et la deuxième comme note d'arrêt :



d) *Naghmeb-dacheti*.

Il commence par la troisième note du cycle *chour*; la cinquième est la note témoin et en même temps la variable. Il finit sur la tonique du cycle. *Dacheti* est un système secondaire très populaire, à la base du folklore musical des provinces du Nord. Voici le début du prélude et quelques-uns des modes principaux :



Do-beyti, sur lequel sont chantées les poésies de Babataher :



Guilaki, dans lequel la note témoin ne change pas, ni la variable :



Gabri, sans variable, commence par la quatrième note du cycle :



Bayaté-kord, qui commence également par la quatrième note du cycle :



Ces quatre systèmes secondaires dérivés du *chour* sont d'un usage très fréquent et contiennent d'autres modes également importants comme *sayakhi* et *samali* dans *abou-atâ* ; *do-gah* et *rouhol-arvah* dans *bayaté-tork* ; *nabib* dans *afchar* et *bidakani*, *tchoupani*, *gham-anguiz*, *soranj*, et *koutcheh-baghi* dans *dacheti*.

Les modes joués dans le système principal *chour* sont les suivants :

Chab-naz.

Il commence par la troisième note du cycle, la qua-

trième comme témoin, la cinquième comme variable et la septième, au grave, comme note d'arrêt :



Greyli, avec la quatrième note comme témoin :



Molla-niazzi avec la septième note comme témoin et la troisième comme note d'arrêt :



Bozorg, avec la huitième note du cycle comme témoin et note d'arrêt :



Rohab, qui commence par la septième, au grave, et la quatrième comme témoin :



Les autres modes rattachés au système *chour* sont les suivants :

Zir-keché-Salmak. Salmak. Golriz. Safa. Khâra. Qajar. Hazine Qaratcheh. Rahavi. Dastané-arabe. Basténegar. Bagdadi. Tchegar-pareh. Bargardân. Massibi. Hosseyni. Araq. Nabost. Chékasté. Owj. Gham-anguiz. Oqdeh-gocha. Koutchébaghi. Néhabourak. Zarbé-ossoul. Neychabour. Hâjiani. Dachehestâni. Azarbayédjâni. Khosrowâni. Mehrabâni.

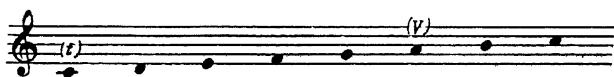
Chaque mode se rattache au système par une cadence de ce type :



2) DASTGAHÉ-MAHOUR.

Il figure parmi les cycles cités par le commentateur de Safiy-yü-din, ce qui atteste l'ancienneté de son origine; ses intervalles correspondent à ceux de la tonalité majeure occidentale. Il exprime l'audace, la gaîté, l'optimisme. Voici les intervalles successifs et le début de l'introduction :

(T. T. L. T. T. T. L.)



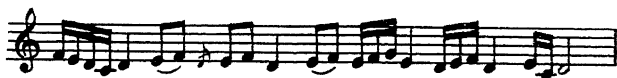
Darâmad

Nous donnons ici quelques exemples des *goucheh* (modes) joués dans ce système :

Kerechemeh, qui commence par la cinquième note du cycle, au grave, avec la tonique et la tierce comme notes témoins :



Gochayeche, qui commence par la quatrième du cycle avec la deuxième comme témoin :



Kharazmi, avec la cinquième note comme témoin :



La plupart des modes se rattachent au système par la cadence suivante :



Dans certains modes, une ou plusieurs notes étrangères au système auquel ils appartiennent, ont été empruntées à d'autres systèmes pour leur donner plus d'éclat et faire échapper le système à sa monotonie. Ces modes se rattachent au système principal par une cadence. C'est le cas, par exemple, pour les modes *delkache* et *chekasteh*, qui empruntent quelques notes au système *chour*. Voici le mode *delkache* avec sa cadence (*foroud*) :

Delkache



Foroudé-Delkache



Les autres modes du système *mahour* sont les suivants :

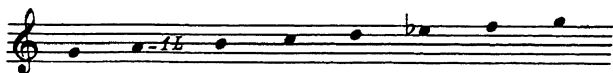
Koroghli. Dâd. Khosravani. Khâvarân. Tarab-anguiz. Toussi. Azarbayédjâni. Fili. Zir-afkand. Mahouré-saghir.

Abol. Hessar-mabour. Neyriz. Nabib. Araq. Mohayer. Achour-avand. Zangouleh. Sorouche. Isfahanak. Râké-bendi. Safir. Naghmeh. Râké-abdollah. Saqi-nameh. Soufi-nameh. Parvâneh. Basténégar. Harbi. Chahr-achoub.

3) DASTGAHÉ-HOMAYOUN.

C'est un système comparable à la tonalité mineure occidentale; ses modes sont mélancoliques et ses mélodies très douces. Voici la succession des intervalles du cycle de ce système et le début de l'introduction :

(J. T + L. L. T. L. T. T.)



Darâmad avec la deuxième note du cycle comme note témoin et la septième, au grave, comme note d'arrêt :



Voici quelques exemples de modes joués dans ce système :

Tchakavak avec la quatrième note du cycle comme témoin :



Bakhtyari avec la tonique du cycle comme témoin :



Leyli-va-mainoun avec la quatrième note du cycle comme témoin :



Bidad avec la cinquième note du cycle comme témoin et la quatrième comme note d'arrêt :



Les autres modes de ce système sont les suivants :

Maváliân. Neyé-davoud. Bavi. Aboltchap. Râvandi. Mouréh. Tarz. Nowrouzé-arabe. Nowrouzé-saba. Nowrouzé-kbara. Nafir-va-farafgue. Chouchetari. Meygoli. Del-navaz. Gha-zâl. Moalef. Danassari. Djameh-darân. Farah. Chahr-achoub. Parvaneh.

Du système *homayoun* dérive un système secondaire (*naghmeb*), nommé *bayaté-îsfahan*, qui devient de plus en plus indépendant. On obtient le cycle de ce système en plaçant la première quarte du cycle de *homayoun* à la suite de la quinte suivante. La tonique du cycle *îsfahan* est donc la quatrième note de celui de *homayoun*. Ces deux cycles ont les mêmes notes; mais la septième note du cycle *îsfahan* est parfois diminuée d'un limma.

Voici les intervalles successifs du *naghmeb-îsfahan* avec le début de l'introduction et quelques exemples des modes joués dans ce système :

(T. L. T. T. J. T + L. L.)



Darâmad qui commence par la cinquième note du cycle avec la tonique à l'octave comme témoin et la sixième comme note d'arrêt :



Bayâté-râdjéa avec la deuxième note du cycle comme témoin :



Ochâq avec la cinquième note comme témoin :



Les autres modes de ce système sont : *Souxo-godaz*. *Djavabeh*. *Razo-niaz*. *Tchebar-mezrab*. *Masnavi*. *Farab-anguiz*.

4) DASTGAHÉ-SÉGAH.

C'est un système d'un usage fréquent dans tous les pays du monde musulman; il exprime la douleur, le chagrin qui finalement débouchent sur l'espérance. La tierce mineure naturelle, qu'on entend toujours au début des mélodies, est sa caractéristique. Voici la succession des intervalles de ce système, le début de l'introduction et quelques exemples des modes :

(T.J.J.T.J.J.T.)



Darâmad avec la troisième note du cycle comme témoin et note d'arrêt :



Monyeh avec la sixième note du cycle comme témoin et la cinquième comme note d'arrêt :



Zabol avec la cinquième note du cycle comme témoin :



Mokbalef avec la tonique du cycle comme témoin et note d'arrêt :



Héçar avec la septième note du cycle comme témoin et note d'arrêt :



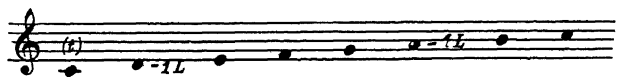
Les autres modes joués dans ce système sont les suivants :

Avaz. Naghmeh. Zangé-chotor. Basteh-négar. Zangouleh. Khazân. Bas-heçar. Moarbad. Hadji-bassani. Maghloub. Dobeysi. Hazine. Delgocha. Rahavi massihi. Nâqous. Takhté-tâqdûs. Chab-kebatâi. Madâyen. Nahavand.

5) DASTGAHÉ-TCHEHARGAH.

C'est un système très ancien et très original. Il exprime la joie, la gaîté, le bien-être, le dynamisme. Il est à la base du chant folklorique *Mobarak-Bad* (*Sois béni!*) que l'on entonne aux fêtes de mariage. Voici la succession des intervalles, le début de l'introduction et quelques-uns des modes joués dans ce système :

(J. T + L. L. T. J. T + L. L.)



Darâmad qui commence par la cinquième note du cycle, au grave, avec la tonique comme note témoin et note d'arrêt :





Piche-zangouleh, mélodie rythmique à deux temps :



Zangouleh, mélodie rythmique à trois temps :



Naghmeh, mélodie rythmique à deux temps :



Pablavi :



Rajaz qui accompagne les poèmes de Ferdousi :



Les autres modes de ce système sont les suivants :

Badre. Zabol. Basteh-négar. Mouyeh. Heçar. Pas-beçar. Moarbad. Mokhalef. Maqloub. Dobeyti. Krechmeh. Hazine. Hozan. Hoda. Ardjouzeh. Mansouri. Sarébanak. Paré-paras-touk. Chabr-achoub. Hachieb. Lazgui.

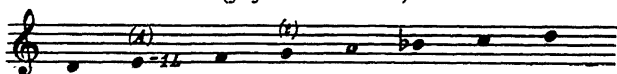
6) DASTGAHÉ-NAVA.

Il pourrait être considéré comme un dérivé du système *chour*, car il a la même succession d'intervalles; mais les positions des notes principales ne sont pas les mêmes, ce

qui lui donne un aspect assez différent pour qu'on puisse le considérer comme un système indépendant. Ce système est d'un caractère calme et paisible; il accompagne les poésies d'un sens profond et qui expriment une philosophie.

Voici la succession des intervalles avec le début du prélude et quelques-uns des modes composés dans ce système :

(J. J. T. T. L. T. T.)



Darâmad, qui commence par la tonique, avec la quatrième note du cycle comme témoin et la deuxième comme note d'arrêt :



Gardaniab, avec la troisième note du cycle comme témoin et la deuxième comme note d'arrêt :



Gavechte, avec la cinquième note du cycle comme témoin :



Nahoft, avec l'octave comme témoin et la quatrième comme note d'arrêt :



Les autres modes de ce système sont les suivants :

Naghmeb. Bayaté-radjea. Hazine. Mouyeh. Ochaq. Achirran. Neychabourak. Khojasteh. Madjlessi. Malek-hosseini. Bou-salik. Neyriz. Nástouri. Taqdís. Rohab. Araq.

7) DASTGAHÉ-RAST-PANDJGAH.

C'est un système très ancien, qui date des Sassanides; on le retrouve dans tous les pays du monde musulman. Il présente les caractères du système *mahour*; d'autres modes, appartenant à d'autres systèmes, viennent s'y rattacher. Voici la succession des intervalles avec une cadence et quelques-uns des modes joués dans ce système :

(T. T. L. T. T. L. T.)

Feroud



Khosrowani commence par la cinquième note du cycle qui est en même temps la note témoin :



Babré-nour commence par la septième note du cycle, au grave, et la tonique comme témoin et note d'arrêt :



Les autres modes dans ce système sont les suivants :

Zangouleh-saghir. Zangouleh-kabir. Naghmeh. Rouh-afzâ. Neyriz. Pandjgâh. Sêpêbre. Ochaq. Nowrouzê-adjam. Babré-nour. Qaratcheh. Mobarqa'. Nabib. Araq. Mohayer. Achour. Esfahanak. Basteh-négar. Hazine. Tarz. Aboltchap. Ravandi. Leyli-va-Madjnoun. Nowrouzê-arabe. Nowrouzê-saba. Nowrouzê-khârâ. Nafir-va-farangue. Mâvâraon-nabr. Rak. Raké-abdollah. Chabr-achoub. Harbi.

Les deux cent vingt-huit modes sur lesquels travaillent les artistes iraniens contemporains sont composés sur les sept systèmes principaux, *chour, mabour, homayoun, ségab, tchebargah, navâ*, et *râst-pandjgâh*, et sur les cinq systèmes secondaires, *abou-atâ, bayâté-tork, afchâr, dacheti* et *bayâté-isfahan*. Il y en a bien d'autres, oubliés aujourd'hui, dont on trouve les noms dans les œuvres

de grands poètes comme Ferdousi, Nézami, ou d'écrivains et d'historiens comme Abol-faradjé-Isfahâni. Il est certain que ces modes, diffusés par des artistes persans, sont à la base de toutes les musiques des pays musulmans. Une comparaison entre les modes que l'on trouve aujourd'hui en Iran et ceux des pays arabes permet de l'affirmer. En effet :

1°) Parmi les cinquante-deux *maqâm* (modes) qui existent en Egypte, il en est trente dont les noms se retrouvent parmi les modes de la musique iranienne.

2°) Les autres modes égyptiens ont des noms persans ou sont d'origine persane.

3°) Parmi les trente-sept modes utilisés en Iraq et dans la péninsule arabique, il y en a vingt-deux que l'on ne trouve pas en Egypte, parmi lesquels neuf sont utilisés en Iran.

4°) Parmi les quinze autres modes irakiens, et que l'on trouve aussi en Egypte, huit sont utilisés en Iran.

5°) Parmi les dix-huit modes marocains et tunisiens, dix-sept se retrouvent en Egypte sous des noms différents, dont dix sont utilisés en Iran; le mode *tab'arraq el ajam*, que l'on ne trouve pas en Egypte, semble avoir son origine dans la musique persane : le mot « ajam » indique, en effet, les choses attribuées à l'Iran.

On peut faire la même comparaison entre la musique persane et les musiques d'autres pays qui environnent l'Iran. Il est évident que chacune de ces musiques présente aujourd'hui un aspect propre, mais que sa base est dans la musique iranienne.

Nous n'avons pas parlé, dans cette étude, de la musique folklorique ni de la musique composée sur des rythmes différents, appelée *tasnif*, car ces deux genres trouvent leurs thèmes dans les modes de la musique traditionnelle. Celle-ci, jouée dans la vie quotidienne sur des instruments traditionnels, accompagne les poésies de Hafaz, Saadi, Mowlavi, Ferdousi et d'autres poètes célèbres. Elle est la source même de la musique folklorique et de la musique moderne et contemporaine que nos grands compositeurs tentent d'universaliser et de rendre compréhensible à l'Occident.

M. BARKECHLI.

La Phonothèque nationale de Paris possède une trentaine de disques comportant l'enregistrement des systèmes et des modes de la musique iranienne : ceux-ci ont été exécutés au violon, en 1949, par l'auteur, invité par l'Université de Paris.

BIBLIOGRAPHIE

HAMMER-PUGSTALL, *Literatur der arabischen und persischen Musik*, Vienne, 1839.

KIESEWETTER, R. G., *Die Musik der Araber nach den Originalquellen*, Leipzig, 1842.

SMITH, Eli, *A Treatise on Arab Music*, mémoire publié par la Société orientale d'Amérique, 1847.

MIKHAIL-MACHAQA, *Recalatache-charafia, fi sana al-mausiqi*, Beyrouth, 1870.

LAND, J.-P. N., *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*. Publications du VI^e Congrès International des Orientalistes, Leyde, 1885.

PARISOT, Dom J., *La musique orientale*, Tribune de Saint-Gervais, 1898.

FARMER, Dr H., *A History of Arabian Music*, Londres, 1929.

BARKECHLI, Mehdi, *L'Art sassanide, base de la musique arabe*, Presses Universitaires, Téhéran, 1947.

BARKECHLI, Mehdi, *Cahier d'Acoustique*, 14, paru dans les *Annales de Télécommunications*, t. V, n^o 5, Paris, 1950.

BARKECHLI, Mehdi, *L'Evolution de la gamme dans la musique orientale*, paru dans les *Comptes rendus du Colloque international de l'Acoustique musicale*, organisé par le C. N. R. S. à Marseille, 1958.

ERLANGER, R. D', *La musique arabe*, 6 vol., Paris, t. I, 1930; t. II, 1935; t. III, 1938; t. IV, 1939; t. V, 1949; t. VI, 1959.

VAZIRI, Ali-Naghi, *Avaz-chenassi* (Livre de chant).

LA MUSIQUE ARABE

LA musique arabe est un ensemble de traditions assez mal définies dans l'espace et dans le temps.

Dans le temps, elle se confine volontiers — avant la conquête musulmane — à l'intérieur de la péninsule arabique, ce qui lui confère, jusqu'au VII^e siècle, un caractère purement folklorique et fermé; c'est le temps dit de l'ignorance, la *djâhiliyya*, c'est-à-dire du paganisme et de la méconnaissance des vérités révélées, mais c'est une époque de culture poétique originale et intense.

Dans l'espace, l'art primitif du chamelier nomade va dans l'Islam, se répandre dans tout le bassin méditerranéen, de Bagdad à Cordoue, et rassembler et s'assimiler les traditions du monde antique, dispersées depuis la chute de l'empire romain.

Le poète du désert, l'aède bédouin, va se trouver en contact avec les vestiges des civilisations les plus brillantes. En Egypte, en Syrie, en Perse, il recueillera l'héritage de plusieurs millénaires, sans pour autant abdiquer sa personnalité, son « arabisme » assez exclusif par lequel il rejettera tout ce qui, dans les arts étrangers, lui semble inassimilable, et n'acceptera que ce qui est conforme à son génie linguistique et ethnique.

Il en résulte que la musique arabe apparaît, partout où elle s'est implantée, sous un double aspect. Elle est théoriquement *une*, et construite selon une doctrine assez cohérente basée sur des conceptions grecques; mais elle est en même temps très *diverse*, selon les traditions populaires des pays qu'elle a recouverts.

De plus, dans sa doctrine même, elle a subi, en se répandant de l'Est à l'Ouest, une véritable « occidentalisation », de sorte que son caractère arabe ne semble parfois être demeuré tel que par son aspect linguistique ou par l'unité du sentiment religieux.

Voici, pour nous éclairer sur cette évolution, quelques jalons; nous distinguerons ainsi cinq périodes.

1^o) *Période bédouine*, depuis la *djâhilîya* jusqu'aux premiers temps de l'Islam (mort d'Ali, 661);

2^o) *Période d'assimilation*, de la dynastie omeyyade au premier cycle abbasside (vers 830);

3^o) *Période d'épanouissement et de dispersion*, avec le second cycle abbasside et l'établissement des Omeyyades en Espagne;

4^o) *Période de repli*, de la prise de Grenade (1492) à la fin du XVIII^e siècle;

5^o) *Renaissance* : la *Nabda*, du XIX^e siècle, à partir de l'expédition de Bonaparte en Egypte, jusqu'au congrès du Caire (1932).

LA DJÂHILÎYA

Le Bédouin du Hedjaz et du Nedjd, qui a méconnu Allah l'Unique (qu'Il soit exalté!) ne fut cependant pas un barbare, car il n'en a pas moins cultivé une poésie lyrique riche d'images et d'accent. Chaque tribu avait alors son *châir*, son poète-devin, chargé d'exalter les vertus guerrières de son groupe et de jeter le mauvais sort et l'insulte sur l'adversaire. Sa parole rythmée, modulée, portait loin, et elle était aussitôt transmise et commentée dans les campements les plus reculés. Le rythme musical prolongeait la cadence du vers. L'accentuation et l'alternance des syllabes longues et brèves, ce bondissement verbal de l'arabe s'appuyait sur les coups tantôt vibrants et tantôt secs — *dom*, *tek* — du *douff*, le tambourin carré à double peau; le chamelier avait le pouvoir, par son chant, le *hidâ*, d'accélérer ou de ralentir à son gré l'allure de la caravane, tandis que le galop du cheval inspirait au guerrier la strophe ailée du *kbabab*.

En Arabie Heureuse, celle des peuplades sédentaires, fixées au sol par le climat plus doux et les travaux d'irrigation — dont la célèbre digue de Mareb — un art plus raffiné s'est développé de bonne heure, et notamment au Yémen avec les rois de Saba, de ~ 700 à ~ 500, puis avec les rois Homérites de la race de Himyar.

La qacîda. Après l'ère de la poésie primitive, qui s'étend des origines au ~ V^e siècle, une forme savante se fait jour, la *qacîda*, sorte d'ode dithyrambique, qui se développe selon un plan et des règles bientôt classiques :

a) un prélude nostalgique, avec l'évocation d'un camp abandonné;

b) un tableau du désert et de ses hôtes naturels : le chameau, les animaux sauvages;

c) l'éloge de la tribu, de son poète, de son mécène, de ses hauts faits;

d) le portrait de la bien-aimée et la description de quelque festin bachique.

La qacîda, devenue l'expression idéale de l'âme arabe, est la synthèse de ses divers dialectes en une langue unifiée, épurée, comme de ses chants aux rythmes rigoureux.

Lorsque, au \sim III^e siècle, une sécheresse implacable poussa vers le nord les peuplades du désert, les Arabes vinrent au contact des civilisations sumérienne, syrienne, hébraïque. Leur rude mélodie s'y enrichit de nouveaux mélanges et d'une tendance à l'ornementation dont ils feront plus tard cette arabesque sonore analogue à celle de leur écriture, dans son déroulement sans fin.

Cette mélodie, que nul d'entre eux n'a jamais notée, demeure sans doute à peu près intacte dans la mémoire des nomades hilaliens du Sahara et chez les Bédouins du Sud-Tunisien, qui cultivent toujours le chant *yamâni*. Ce sont partout ces vocalises tremblées dans l'aigu, sur de menus intervalles et dont l'*ambitus* dépasse rarement la tierce ou la quarte. Elles s'accompagnent souvent de la *guesba*, flûte oblique en roseau, au timbre grave et grésillant comme un vent de sable.

Cette observation actuelle corrobore la description par al-Farabi des « ligatures païennes » du *tounbour* (*tanbur*) persan, sorte de mandoline à long manche, toujours en usage à Bagdad comme à Istamboul. Ces ligatures supposent l'existence de six sons différents dans l'intervalle d'une tierce.

Concurremment avec la qacîda, les genres primitifs demeurèrent vivaces et en relation étroite avec les mœurs pastorales ou guerrières des tribus. Outre le *hidâ* et le *kebab*, il existait des chants de guerre, d'amour, de voyageurs (*rhina ar-rokbâne*), de lamentation (*marthiya*). A ces genres profanes, dont l'ensemble constitue le *kalâm al-hazl* (badinage), s'opposera bientôt, sous l'influence de la prédication chrétienne, le *kalâm al-jadd*, ou chant de l'effort.

Le battement du *hidâ* s'exprime d'après le mètre poétique du *rajaz* qui s'obtient par la répétition d'un

« pied » composé de deux longues suivies d'une brève, puis d'une longue : — — u —

que l'on peut noter :



Quant au khabab, il utilisait, semble-t-il, la formule suivante :

u u —, soit deux brèves et une longue.

Les instruments les plus couramment utilisés pendant la djâhiliya sont peu nombreux :

Le *rabab-al-châir*, la viole du poète, à une seule corde, frottée par un arc arrondi;

Le *mizâf*, sorte de harpe primitive connue dans le Yémen;

Le *mizhâr*, sorte de mandoline en forme de poire à table de peau et munie de trois cordes;

Le tambourin le plus répandu, le *douff*, est constitué par un châssis en bois de forme carrée, entièrement recouvert de peau.

LES DÉBUTS DE L'ISLAM (661-883)

LES CALIFES ORTHODOXES.

Le prophète Mohammed fut violemment hostile à la musique qu'il voyait trop souvent associée à des réjouissances profanes et à l'usage du vin. « Maudite soit, disait-il, la barbe que surmonte une flûte ! » C'était là une attitude entièrement conforme à celle de tous les réformateurs religieux. Isaïe vitupérait de même ceux dont « la harpe, le luth, le tambourin, la flûte et le vin sont de leurs fêtes... ». Saint Clément d'Alexandrie observait que les musiciens étaient de « mœurs dissolues et rebelles... ». Et tous les rigoristes musulmans ont beau jeu de constater avec Ibn abi-d-Dunyâ que « toute dissipation commence par la musique et finit dans l'ivrognerie. »

La poésie elle-même ne trouva grâce auprès du Prophète qu'en la personne de Hassan ben Thabit dont il fit un défenseur de l'Islam. Et la psalmodie modulée par son premier muezzin, Bilâl, fut le seul chant toléré par lui.

Mais dès que la poursuite de la guerre sainte eut entraîné les Arabes hors de leur pays, ils découvrirent les vieilles civilisations orientales de l'Inde et de la Perse, et occidentales de la Syrie et de l'empire byzantin.

LES OMEYYADES.

Installée d'abord à Damas, la dynastie des Omeyyades échappe au rigorisme de la Mecque, où domine l'esprit des premiers compagnons, pour étudier la culture grecque. Le prestige des vainqueurs s'épanouit dans la culture et l'art des vaincus. Dans ce nouveau décor, la musique joue un rôle de premier plan. Le chant arabe primitif s'enrichit, un style nouveau prend forme, des œuvres originales apparaissent. Les califes Yazid et Walid favorisent la poésie et s'entourent d'une cour chamarrée; les chansons d'amour supplantent la vieille qacîda, tandis que Walid II se berce de chansons bachiques. Il en résulte un certain développement des mètres poétiques et une plus grande variété de rythmes :

thaqîl - awal, thaqîl - thâni, ramal ;

(= premier lourd) (= second lourd).

L'échelle musicale s'amplifie, le style mélodique s'enrichit.

Parmi les novateurs qui ne sont d'abord que des imitateurs, on cite surtout Ibn Misdjah, dont on dit dans *Kitâb al-Aghânî* (le Livre des chansons) qu'il avait su choisir dans l'échelle musicale des Grecs et des Persans les sons les plus agréables, en rejetant ce qui lui déplaisait et notamment l'exagération des *nabarat*, ou sauts du grave à l'aigu. Tel est bien en effet le goût arabe, immuable, et Ibn Misdjah n'a pu dépasser impunément le cadre de l'octave, qui suffit amplement à la mélodie concentrée du Bédouin. Toutefois, malgré l'horreur des grands intervalles, le style s'affine en vue de l'effet artistique, au lieu de se borner à scander servilement un texte poétique. De là l'idée nouvelle du *rhinâ al-motqâne* (chant travaillé), par opposition au *rhinâ ar-rokbâne* (chant des cavaliers).

Un disciple d'Ibn Misdjah, le Persan Moslim ibn Mohriz, introduit dans la phrase mélodique une innovation qui fait date chez les musiciens. Tandis qu'auparavant le chant faisait corps avec un seul vers, Moslim l'étend sur deux vers qui forment, par la division traditionnelle du vers en deux hémistiches, un véritable

quatrain. C'est là une forme essentiellement persane qu'a hautement illustrée plus tard Omar Khayyâm.

La strophe quaternaire, avant tout lyrique, sera à la base de la musique andalouse et de sa phrase à longs développements.

Mais, d'ores et déjà, dans sa carrure parfaite et dans son raccourci symbolique, le quatrain forme un tout complet, un genre indépendant qui, en Orient, s'appelle *dou-baït*, et en Occident musulman, *bitaïn*.

Déjà des écoles se forment pour répandre cet art nouveau. Une femme, élève d'Ibn Mohriz, groupe autour d'elle une chorale de cinquante jeunes filles, c'est Djemilé « la belle »; d'autres artistes, Ibn Souraïj, Mabed, Malik, se rendent célèbres, tandis que leur œuvre tombe dans l'oubli.

PREMIER CYCLE ABBASSIDE (762-805).

Le transfert du califat à Bagdad marque le triomphe de l'influence persane, tant dans la culture qu'en politique.

De même que les arts graphiques et l'architecture, la poésie et la musique connaissent un essor inouï. A l'ombre de la cour abbasside, une véritable dynastie de musiciens naît et prospère : Ibrâhîm al-Maucili et son fils Ishâq en sont les membres les plus illustres, avec Mansour Zalzal, beau-frère d'Ibrâhîm; Zalzal est un théoricien autant qu'un artiste et un luthier, inventeur d'un instrument pisciforme appelé *chebbout* et d'une ligature du luth qui porte son nom.

Ishâq étudie et codifie à sa manière l'enseignement reçu de son père. Il compose une méthode pour moduler et il improvise selon un style personnel : ses créations débutaient, dit-on, sur une note élevée, d'où le chant descendait peu à peu, remontait, redescendait, avec des nuances faisant alterner la force et la douceur, « ce qui est, dit le chroniqueur, la perfection de l'art... ».

Les musiciens arabes d'aujourd'hui ne font pas autre chose quand ils exécutent une pièce instrumentale appelée *taqsim*, ou une cantilène dénommée *mawâl*.

A Bagdad, l'antique chant bédouin s'est développé, mais sans perdre pour autant ses caractères originels.

1^o L'échelle musicale s'est étendue sur deux octaves, à base diatonique, sous l'influence combinée des Grecs et des Persans;

2° *Les nouvelles formes* se plient aux exigences de la métrique arabe; un classement des genres s'effectue d'après les rythmes fondamentaux :

hazaj, ramal, thaql premier, thaql second, puis *makebouri* dérivé du *thaql second*;

3° Une notion, jusqu'ici inconnue, s'ébauche et s'affirme, celle de *l'expression*, en rapport avec le sens du texte;

4° *Un essai d'harmonisation* est tenté, qui sera sans lendemain. On sait, du reste, que la musique arabe est demeurée obstinément homophonique, comme si ce devait être là l'un de ses caractères essentiels et sa condition *sine qua non*. Et cependant : Jafar savait accorder son tambourin dans la tonalité choisie par son chanteur. Ishâq al-Maucili savait battre *simultanément* les quatre cordes de son luth. Ces procédés, admis d'abord à titre d'ornements, seront plus tard codifiés par le grand médecin-philosophe Avicenne, qui distingue dans son *Kitab-ech-Chifa* :

- 1 - le *taraïd*, (vibrato ou trille);
- 2 - le *tamzîj*, (mélange) avec son dérivé, le *tachqiq* (arpège);
- 3 - le *tarkib*, (superposition) avec un dérivé, *ibdâl* (renversement);
- 4 - le *taucîl*, (jonction = port de voix, appoggiature ?)

Quant au rôle social de la musique à la cour, il n'est plus celui d'un simple divertissement, mais celui d'un décor sonore et comme un protocole officiel. Les musiciens doivent se produire à leur tour, selon une progression étudiée. La suite de morceaux ainsi réglée se présente comme un ensemble cohérent qui portera le nom significatif de *nouba* (tour de rôle).

L'instrument classique par excellence est le luth, qui se perfectionne pour s'adapter au *système parfait* des Grecs, la double octave. Le *rabab* persan et le *mizhar* arabe semblent avoir ici combiné leurs éléments pour former le *oud* à quatre cordes. Les deux cordes extrêmes portent, en effet, des noms persans : *bamm*, *zir*, tandis que les cordes moyennes gardent des noms arabes : *mithna*, *mithlath* (deuxième, troisième). L'accord de cet instrument, par quartes successives, marque un progrès certain sur celui que la tradition marocaine a conservé, par quintes embrassées, dont l'étendue ne dépasse pas l'octave.



Les instruments anciens n'en gardent pas moins leur emploi, qui est de servir et de perpétuer les chants du folklore. Ce sont : le *tounbour*, sorte de mandoline à très long manche, qui se prête à un jeu extrêmement raffiné par sa sonorité délicate et intime; le *mizaf*, sorte de harpe ou de cithare à douze cordes; la *qaçaba* (flûte oblique) qui participe aux concerts classiques et devient le compagnon inséparable du chanteur Siyyât; enfin le tambourin, *douff*, déjà cité, qui demeurera inchangé jusqu'à nos jours.

ÉPANOUISSEMENT ET DISPERSION

L'empire abbasside, à l'apogée de sa puissance, porte en lui-même des germes de décadence. Les Omeyyades, chassés de Damas, se réfugient en Occident et vont constituer en Espagne, avec Cordoue pour capitale, un royaume indépendant.

Suivant les vicissitudes de la politique, des écoles rivales se forment, qui se développent avec leurs tendances propres.

A Bagdad même, l'influence persane n'est pas toujours victorieuse et on assiste à une sorte de querelle des Anciens et des Modernes, un débat de tous les temps. L'école classique, représentée par les Maucili, est protégée par les Baramika (les Barmécides), tout-puissants ministres de la dynastie régnante. Mais à l'intérieur du palais, les indépendants trouvent dans la famille royale elle-même un garant sûr et prestigieux : Ibrâhîm, demi-frère de Haroun ar-Rachid. « Je suis roi, dit-il, et fils de roi et je chante comme il me plaît! » Ce faisant, il se livre à ce petit jeu bien oriental : l'imitation, ou l'arrangement varié, qui n'est souvent qu'un plagiat déguisé. Mais lorsqu'il chante, tous les serviteurs du palais, des cuisines aux écuries, quittent leur poste pour venir l'entendre.

Les classiques se groupent autour du noble luth, les indépendants restent fidèles au *tounbour* populaire.

THÉORICIENS.

C'est cependant en cette époque de déclin politique que les théoriciens se penchent avec le plus d'attention sur l'explication des phénomènes sonores et tendent à édifier une doctrine, sorte de synthèse cosmologique inspirée de la philosophie grecque, mais appropriée à l'Islam. C'est peut-être même en raison de l'extrême diversité des peuples rassemblés sous la bannière du Prophète que les penseurs s'efforcent de trouver un lien capable de les unir, aussi bien sur le plan de la connaissance scientifique que sur celui de la foi.

Al-Kindi, al-Farabi, Ibn Sina (Avicenne), Ikhwân-aṣ-Ṣafa (les Frères de la Pureté) sont avant tout des philosophes traducteurs et commentateurs d'Aristote et de Platon, et comme tels ils tendent à l'universalité, mais leur point de départ est en Arabie, dont ils étudient la musique propre en fonction de l'ensemble des connaissances.

On peut distinguer dans leurs ouvrages deux tendances :

1^o) Celle de l'esprit positif et mathématique selon Pythagore et Aristote, développée par al-Farabi (mort en 950), dont le *Grand livre de la musique* est davantage un traité d'acoustique qu'une recherche d'art;

2^o) Celle de la mystique ou de la métaphysique selon Platon, pour qui la géométrie, les nombres, l'astronomie, les combinaisons sonores sont liés par des rapports communs. Telle sera la tendance d'al-Kindi qui s'efforcera de découvrir les plus subtiles analogies entre ces diverses connaissances.

La théorie musicale arabe s'inspire de la conception grecque, mais elle ne la copie pas servilement. Les « genres », ou quarts constitutives descendantes grecques, portent un nom arabe analogue, *jins*, mais ils prennent un sens ascendant, tout comme les *modes*, composés de deux tétracordes disjoints, appelés *groupes* par al-Farabi.

Ces groupes sont de deux sortes, selon qu'ils comportent des *genres forts* ou des *genres faibles*, correspondant, les premiers aux genres diatoniques grecs, les seconds aux genres chromatiques et enharmoniques.

Voici par exemple, selon la notation moderne, deux genres « forts » :

1 — *sol, la, si, ré* bémol; *ré, mi, sol* bémol, *sol* ;

2 — *sol, la, si, do* dièse; *ré, mi, fa* dièse, *sol*.

On y retrouve le genre diatonique *dur* de Ptolémée, ainsi que la *ditoniè* d'Eratosthène, dont les rapports numériques s'expriment respectivement par :

$$1 - 9/8 - 10/9 - 16/15 ;$$

$$2 - 9/8 - 9/8 - 256/243.$$

Parmi les genres faibles, citons :

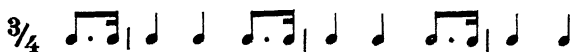
sol, la, si + 3 commas, *do* dièse; *ré, mi* + 3 commas, *fa* dièse, *sol*.

Al-Farabi dénombre six groupes forts et six faibles; il en tire des modes, ou espèces d'octave, classés selon leur point de départ sur les différents degrés de l'échelle.

Avicenne distingue seize genres, dont sept forts et neuf doux parmi lesquels six chromatiques et trois enharmoniques, mais il reconnaît que ces derniers n'ont qu'une valeur spéculative.

La théorie arabe du rythme s'éloigne assez de la conception grecque, car elle est fonction de la métrique poétique. On classe les rythmes en *conjoin*ts et *disjoin*ts, c'est-à-dire continus et discontinus. Les premiers se ramènent au *hazaj* des anciens Arabes, qui semble n'être qu'une cellule binaire. Le *ramal*, dans sa forme de base, donne le schéma suivant :

— o — — o — — — o — divisible en trois mesures ternaires anacrousiques :



Au XIII^e siècle, al-Khuwarizmi donne pour son *ramal lourd* le diagramme suivant :

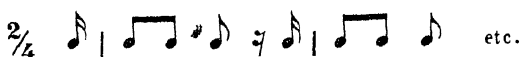
tanna tan tan — tanna tan tan (bis)

qui s'abrège ainsi dans le *ramal léger* : *tan tan — tan tan*.

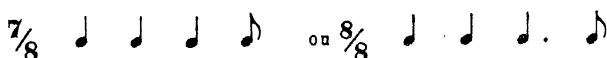
Cette seconde forme peut être notée :



Cet auteur décrit le *hazaj* par la formule *tan tan* répétée quatre fois, alors que les métriciens l'indiquent ainsi :
o — — — o — — — que l'on peut traduire :



Il décrit de même les anciennes formules : *premier lourd, second lourd* ; enfin *makhouri*, qui peut s'écrire de deux manières :



Tandis que vers 850 la puissance abbasside décline, l'influence arabe redevient prédominante, et, vers 905, les Hamdanides, originaires du Yémen, prennent le pouvoir et font d'Alep leur capitale. C'est sous le règne de Saïf-ad-Dawlah que le célèbre philosophe al-Farabi, d'origine turque, écrira son *Grand Livre de la musique*. La civilisation arabo-persane continue à briller dans les centres de Boukhara et de Samarkand où se forment la plupart des penseurs de l'Islam : les exégètes, les traducteurs, les compilateurs. A la fin du XI^e siècle, les Turcs finissent par supplanter les Persans; ils étendent leur domination sur la Transoxiane, la Syrie, et jusque dans l'Inde.

Tandis que la culture arabe recouvre ainsi les civilisations orientales, l'un de ses rameaux va s'épanouir à l'ouest dans les jardins d'Andalousie.

L'Orient s'applique à chercher le secret des sciences et des arts, il élabore des systèmes, se livre à mille mensurations subtiles. L'Occident, et en l'espèce l'Espagne, s'attachera davantage à créer des formes originales, à renouveler la technique, à vivre plus en artiste qu'en philosophe.

Ziryâb. — L'impulsion lui est donnée par l'arrivée à Cordoue de Abu el-Hassan Ali ben Nâfi, surnommé Ziryâb, transfuge de la cour de Bagdad, d'où la jalousie de son maître Ishâq al-Maucili l'avait chassé. Abder-Rahman II l'accueille avec empressement, le comble de richesses. Et non seulement Ziryâb rehausse l'éclat de la cour, mais il devient le conseiller intime du calife omeyyade et même l'arbitre des élégances (822).

Comme artiste, il vient offrir ses talents de poète, de compositeur et de théoricien, en disciple du néo-plato-

nicien al-Kindi, l'auteur d'une manière de quadrature de la sphère céleste en fonction des quatre cordes du luth, où il fait entrer et cadrer ensemble les notions les plus disparates (en apparence du moins!) : les signes du Zodiaque, les quatre éléments cosmiques : l'eau, la terre, l'air, le feu, les quatre saisons, et, bien entendu, les quatre humeurs et les facultés humaines. De là une conception musicothérapique où les modes — types mélodiques — deviennent des « natures », des « tempéraments » et agissent par leurs analogues ou leurs contraires sur les tempéraments de l'organisme humain. Il s'ensuit la création d'un répertoire construit, sur le même plan, avec quatre modes fondamentaux et leurs dérivés, qui donneront naissance aux *vingt-quatre noubas* andalouses, une pour chaque heure du jour.

Mais Ziryâb croit devoir ajouter au luth une cinquième corde, et pourquoi cela ? C'est que la corde *zîr*, teinte en jaune, représente la bile; la *mathna*, rouge, est la corde du sang; la *mithlath*, blanche, est celle du flegme, et la *bamm*, noire, celle de l'atrabile; mais on avait oublié l'âme qui domine cet ensemble, « et l'on sait que l'âme réside dans le sang », c'est pourquoi cette corde sera rouge, elle aussi.

Ziryâb est encore un excellent pédagogue; sa méthode de chant contient en puissance les bases de notre enseignement traditionnel : vocalise, phrasé, déclamation lyrique. Il exige de son élève une tenue correcte, une émission vocale régulière et puissante : « *ya hajjâm !* » (« ô barbier ! »), fait-il crier; puis il aborde la diction et le chant avec paroles.

Par son enseignement, des formes nouvelles de composition s'imposent : on prend l'habitude de commencer une séance par le *nachîd* (récitatif) que l'on enchaîne avec un *bassît* (largo) auquel succèdent des *moharrakât*, des *hazajât* (mouvements animés et légers), tout ceci « selon les règles tracées par Ziryâb ».

L'impulsion donnée par ce génial novateur venu de l'Orient continue de s'exercer dans un sens original et local et, par suite, occidental.

Sous le règne d'Abdallah (882-912), la versification monotone de la qacîda, que les Persans avaient essayé de varier par l'emploi du quatrain, est de plus en plus délaissée; le poète aveugle al-Moqaddem al-Qabri utilise la division strophique qui va transformer le style du

chant syllabique en une véritable phrase mélodique à développements.

Tandis que, politiquement, les rois de Grenade, de Valence et de Séville se séparent de l'Orient, l'art subit l'influence espagnole et traduit la douceur de vivre et d'aimer dans une nature accueillante et riche. La langue arabe s'adapte à cette sensibilité et se renouvelle.

Partout les musiciens — comme les poètes — animent les longues soirées princières (*zambra*, ou *samra*). Séville devient un centre de fabrication des instruments de musique : le luth, la rote, le rebec, le *kanoun* (psaltérion), la guitare, le *zolami* (musette), la *chougra* et la *noura* (flûtes), le *bôq* (trompe droite).

Et lorsque sous les coups répétés de la « Reconquista » espagnole, le royaume de Grenade, dernier bastion de l'Islam ibérique, chancellera, son historien Ibn al-Khatîb n'oubliera pas de mentionner dans la hiérarchie de la cour les poètes et les musiciens.

MOUWACHCHAH ET ZAJAL.

Mais durant cette longue période — cinq siècles — l'évolution strophique de la musique arabo-andalouse se traduit par un retour aux formes populaires. On les a appelées : le *mouwachchah* (l'enjolivé) et le *zajal* (le lyrique). L'école persane avait déjà substitué à la versification monorime de la qacîda, le quatrain de forme : *a — a — b — a* ; l'école andalouse adopte le cadre de la chanson populaire à refrain. Le couplet comprend généralement un distique, puis des quatrains qui ramènent comme un refrain la rime du distique : *a a — b b b a — c c c a...* etc.

La première de ces formes, le *mouwachchah*, demeure assez classique, malgré ces nouveautés rythmiques. Elle est cultivée par les poètes de cour, qui ne laissent pas de demeurer fidèles à la métrique et à la syntaxe traditionnelles.

Le *zajal* est d'allure plus simple ; il emploie la langue populaire, le dialecte andalou, qui néglige les cas et les désinences de la langue du Coran.

La structure de ces deux genres donne à la musique une variété, un développement, qui annoncent le style instrumental moderne et expliquent l'importance accrue de l'orchestre et des vocalises de liaison dans la musique des *noubas*.

L'invention du mouwachchah est attribuée par Ibn Khaldoun au poète Obada al-Qazzaz (x^e siècle); tandis que le zajal a surtout été illustré par le «troubadour» andalou Ibn Guzmân (xii^e siècle).

Vers l'Orient. — Le prestige de cette poésie ornée et florale est tel que l'Orient, après avoir servi de modèle, en devient à son tour tributaire.

Ibn Guzmân est tout fier d'apprendre que ses chansons, à peine lancées, se répandent jusqu'à Bagdad où leur succès est encore plus vif qu'à Séville.

Au Maghreb. — Mais de bonne heure, la musique andalouse se répandit d'abord et surtout au Maghreb.

A Kairouan, dès le x^e siècle, s'était fondée une école dirigée par Mounis el-Baghdâdi; au xi^e siècle, c'est Abou Salt-Omaya qui, venu d'Espagne (Denia) s'installe en Tunisie à Mahdia.

A la suite des guerres qui tendent à la libération de l'Espagne, les artistes cherchent refuge en Afrique du Nord. Lors de la chute de Cordoue (1236), près de cinquante mille musulmans gagnent Tlemcen. La prise de Séville, douze ans plus tard, provoque un nouveau repli sur Grenade et l'Afrique; avec la conquête de Valence par Jaime d'Aragon, c'est un exode de deux cent mille âmes qui affluent vers Grenade et Fès.

Durant deux siècles encore, la civilisation arabe va briller d'une vie intellectuelle et artistique encore plus intense. C'est à Grenade que les plus grands musiciens apporteront chacun sa pierre anonyme à ce vaste édifice qui formera le cycle des *Noubât-Gharnâta*.

Lorsque Ferdinand d'Aragon conquiert Almeria et Cadix (1485-1489), c'est Tétouan qui reçoit les réfugiés; et lorsque l'infortuné Abu Abdallah devra abandonner Grenade aux Rois Catholiques, c'est Fès qui donnera asile aux derniers Maures d'Andalousie.

A considérer les vestiges qui subsistent en Afrique septentrionale, on est amené à constater l'existence de plusieurs écoles andalouses qui, ayant été fondées sur des conceptions communes, se sont développées diversement. Les noubas de Tunis sont originaires de Séville; celles d'Alger et de Tlemcen furent importées de Cordoue; Fès et Tétouan ont reçu les leurs de Valence et de Grenade. En effet, les répertoires conservés dans ces divers centres sont composés de poésies et

de mélodies toutes différentes; quant à leur groupement, il procède, sous des appellations diverses, des mêmes lois rythmiques, des mêmes principes mélodiques.

L'histoire a conservé les noms d'assez nombreux musiciens de cette époque, mais aucune des œuvres qui nous sont parvenues par la tradition orale ne porte un nom d'auteur. Citons cependant Ibn Bâdja (Avenpace), célèbre surtout comme philosophe, et dont le talent de musicien lui avait même attiré les critiques d'al-Fath Ibn Khâkân qui lui reprochait de perdre son temps à écouter chanter des palefreniers.

En Espagne. — La musique musulmane ne fut pas sans influencer, à l'époque, celle des chrétiens. Les comptes de la maison royale de Don Sanche IV de Castille mentionnent notamment des noms arabes de jongleurs et de musiciens. Quant au peuple, il prend plaisir à assister aux réjouissances des Infidèles, ce qui lui attire les foudres de l'Eglise.

Mais on retrouve l'influence de la musique arabe dans les *Cantiques* du Roi Sage et le *Chansonnier de l'Arsenal*.

Le musicologue espagnol Ribera propose même une étymologie inattendue pour le mot troubadour, qui serait formé du nom arabe : *tarab*, qui signifie musique, et de la désinence romane *dour*; d'où *tarabadour*, lequel serait un simple exécutant et non un compositeur. Le terme arabe *moutrib*, dérivé de la même racine, a le même sens.

EXIL ET REPLIEMENT

De la chute de Grenade (1492) à l'expédition d'Egypte (1798), la musique arabe, privée de tout contact avec l'extérieur, avec l'Occident en pleine Renaissance, demeure sur son acquis et cesse d'évoluer.

Les luttes intestines, l'affaiblissement des dynasties arabes en Afrique, l'autorité de plus en plus chancelante de l'empire turc, tout cet émiettement politique ne permet plus à l'art de s'épanouir ou de se renouveler.

Les divers peuples de la communauté musulmane reprennent leur individualité ethnique et culturelle.

La musique, qui s'est toujours perpétuée par la tradition orale grâce à la mémoire exceptionnelle des

Orientaux, continue à vivre, à se conserver à peu près intacte, mais elle ne se renouvelle plus.

Au XVIII^e siècle cependant, à Fès, un nommé El-hadj Allal al-Batla compose une nouba en mode *istiblal* (lever de la Lune).

Plus tard, un musicien cultivé de Tétouan, Mohammed ibn el Hassan al-Haïk, recueille pieusement toutes les chansons encore connues de ses contemporains et les classe selon leurs modes et leurs rythmes.

En Orient. — Les théoriciens poursuivent leurs études, mais ne font guère que se répéter. Certains auteurs cependant décrivent avec précision les gammes, les modes, les rythmes employés dans leur pays, et leurs divergences sont souvent fort grandes.

Les œuvres les mieux conservées se trouvent surtout chez les Turcs : le *pécherev*, prélude d'orchestre; le *sémaï*, le *nakish*, le *kiami natik*, chants très ornés qui se développent dans un cadre rythmique rigide et généralement fort étendu. On ne trouve nulle part, sauf chez les derviches, l'équivalent des noubas andalouses. Les musiciens orientaux préfèrent en général des pièces assez brèves, à couplets entrecoupés de réponses instrumentales.

RENAISSANCE LITTÉRAIRE ET MUSICALE : LA NAHDA

Le réveil de l'Orient date du début du XIX^e siècle, lorsque l'expédition de Bonaparte eut permis de renouer le contact avec les savants de l'Occident.

Chez les Européens, la musique orientale récemment découverte mit à la mode certains sujets, avec le goût de la couleur locale. En Egypte, c'est à la demande de Ismaïl-Pacha que Verdi compose *Aïda*, dont l'orientalisme n'est pas tout de convention, et qui contient des trouvailles curieusement pressenties.

Bourgault-Ducoudray explore le folklore grec et oriental. A Stamboul, Raouf Yekta Bey étudie en savant et en artiste la musique turque. A Beyrouth, le père Collangettes reprend les recherches mathématiques sur la gamme arabe, tandis que Wadia Sabra, ancien élève de la Schola Cantorum, s'essaie à des compositions originales. A Alger, Jules Rouanet se livre, sur

le plan général et local, à une vaste enquête qui aboutit à une véritable somme des connaissances acquises sur la question.

À Tunis enfin, le baron Rodolphe d'Erlanger, tout en publiant de nombreuses traductions des plus grands théoriciens arabes, prépare le Congrès de musique arabe qui se tiendra au Caire en 1932.

Des musicologues, des compositeurs venus de l'Afrique du Nord, d'Espagne, de France, d'Angleterre, d'Allemagne, d'Autriche et de Hongrie, y confrontent les résultats de leurs recherches et viennent observer sur place les multiples visages de la musique musulmane.

Un nouvel inventaire fait le point de l'état actuel des doctrines et du folklore. Sur le plan théorique, on est parvenu à dégager une doctrine d'ensemble assez cohérente. On trouvera résumés, en un tableau à la page suivante, les traits essentiels de la gamme fondamentale arabe actuelle.

Dans le domaine pratique, le champ des investigations est encore, en certaines parties, inexploré. L'école hongroise de musicologie est actuellement à la tête des recherches folkloriques.

L'œuvre de Bela Bartok doit beaucoup, en certaines de ses parties les plus originales, au folklore bédouin. M. Karpati, de Budapest, poursuit avec sagacité les recherches entreprises par son génial devancier. C'est sans doute là, plus que dans les études théoriques, que la musique moderne peut puiser des éléments de renouvellement.

Les compositeurs du Proche-Orient, comme ceux du Maghreb, en attendant d'acquérir une formation technique qui leur manque, ne font guère encore que cultiver des genres faciles, à l'imitation de ce qu'il y a de moins bon dans la production européenne. Mais il ne fait pas de doute qu'à la suite de l'école russe, avec Rimsky-Korsakov et l'Arménien Khatchaturian, les Arabes ne parviennent un jour à exploiter eux-mêmes avec succès les ressources extrêmement variées de leur fonds populaire.

Alexis CHOTTIN.

Notes de la gamme	Termes arabo-persans	Anciens intervalles	Échelle égyptienne	Gamme naturelle	Gamme tempérée ou quarts de ton
SOL	<i>RAST</i>	10.000	10.000	10.000	10.000
.....	Nim-zirkoulah	9.724	9.712	9.712
.....	Zirkoulah	9.492	9.478	9.439
.....	Tik-zirkoulah	9.166	9.175	9.170
LA	<i>DOUKAH</i>	8.889	8.910	$8.888\left(\frac{8}{9}\right)$	8.909
.....	Nim-Kourd	8.707	8.696	8.656
.....	Kourd	8.437	(8.445) (8.380)	8.409
SI	<i>SIGAH</i>	8.148	8.175	8.170
.....	Nim-Bousalik	8.000	7.978	$8.000\left(\frac{4}{5}\right)$	7.937
.....	Bousalik	7.777	7.748	7.712
DO	<i>JAHARKAH</i>	7.500	7.500	$7.500\left(\frac{3}{4}\right)$	7.492
.....	Nim-Hijaz	7.291	7.320	7.279
.....	Hijaz	7.119	7.111	7.072
.....	Tik-Hijaz	6.913	6.881	6.870
RÉ	<i>NAWA</i>	6.666	6.666	$6.666\left(\frac{2}{3}\right)$	6.675
.....	Nim-Hissâr	6.530	6.524	6.485
.....	Hissâr	6.328	(6.310) (6.270)	6.300
.....	Tik-Hissâr	6.111	6.116	6.121
MI	<i>HOSSEINI</i>	5.925	5.940	$6.000\left(\frac{3}{5}\right)$	5.947
.....	Nim-ajam	5.769	5.789	5.778
.....	Ajam	5.555	5.580	5.613
FA	<i>IRAQ</i> (ou Aouj)	5.454	5.450	5.453
.....	Nim-Mahour	5.333	5.320	$5.333\left(\frac{8}{15}\right)$	5.298
.....	Mahour	5.142	5.120	5.147
SOL	<i>KURDANE</i>	5.000	5.000	$5.000\left(\frac{1}{2}\right)$	5.000

BIBLIOGRAPHIE

HUARD, C., *la Musique persane*, dans l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac I, t. 5, Paris, 1922.

ROUANET, J., *la Musique arabe*, dans l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac, I, t. 5, Paris, 1922.

YEKTA BEY, Raouf, *la Musique turque*, dans l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac, I, t. 5, Paris, 1922.

RIBERA, J., *Historia de la música árabe medieval*, Madrid, 1927.

FARMER, H. G., *A History of Arabian Music to the 13th Century*, Londres, 1929.

CHOTTIN, A., *Tableau de la musique marocaine*, Paris, 1939.

FARMER, H. G., *Sources of Arabian Music*, Londres, 1940.

ERLANGER, R. d', *la Musique arabe*, 6 vol., Paris, t. I, 1930; t. II, 1935; t. III, 1938; t. IV, 1939; t. V, 1949; t. VI, 1959.

LARREA PALACIN, A. DE, *Nawba Isbahân*, Tétouan, 1956.

LA MUSIQUE POPULAIRE DU PROCHE-ORIENT ARABE

AUCUNE norme ne permet de définir d'une façon précise ce qu'est la musique populaire du Proche-Orient arabe. Il est d'ailleurs aussi impropre de parler de « musique populaire arabe » que de « musique arabe ». C'est confondre une langue commune à des peuples aussi différents que ceux d'Extrême-Orient ou d'Asie centrale, du Moyen-Orient ou d'Afrique, avec les manifestations d'un art qui puise à des sources ethniques, religieuses et géographiques très diverses. Si la langue arabe sert de dénominateur commun à des pays qui s'étendent du golfe Persique à l'Atlantique, leur musique peut être très différente d'une contrée à l'autre et n'avoir de commun que le facteur linguistique. La « musique arabe » des pays du Proche-Orient n'est pas celle d'Afrique du Nord ou de Mauritanie. Elle est, en revanche, de même nature que les musiques classiques turque et persane. Les unes et les autres font appel, en effet, aux mêmes théoriciens du Moyen âge : al-Farabi est également revendiqué par les Arabes et les Turcs, Abou Ibn Sina (Avicenne) est réclamé à la fois par les Persans, les Turcs et les Arabes. Ce sont des modalités d'exécution dues à des facteurs locaux et à des influences régionales qui ont donné à la musique moderne de chacun de ces trois peuples un cachet propre. Mais on peut constater que la musique instrumentale dans sa forme classique de *taqsîm* (improvisation instrumentale sur les modes classiques) est demeurée rigoureusement la même dans les trois pays.

La musique arabe apparaît, en définitive, comme un art qui a pris naissance et s'est développé en terre d'Islam. Elle est le fruit de travaux élaborés à partir d'éléments étrangers par des musiciens musulmans, persans, turcs et arabes, ou même par des musiciens chrétiens hellénisés.

De cette musique que l'on peut appeler « classique » ou « savante », nous ne connaissons, en dehors des traités théoriques, que des formes contemporaines le plus souvent dégénérées. Subissant les influences de la musique européenne dans ses manifestations les plus commerciales, mêlant les instruments occidentaux aux instruments classiques d'Orient, les compositions modernes s'apparenteraient plus aux productions de music-hall des cités européennes qu'à la musique de l'époque d'al-Farabi ou d'al-Isfahani — ou même à celle des musiciens modernes de l'Islam du siècle dernier et du premier tiers de ce siècle. Cette forme hétéroclite de la musique arabo-européenne tend cependant à s'imposer dans le monde arabe aussi bien d'Asie que d'Afrique, grâce au disque et à la radio. L'Egypte en forme le centre d'attraction et de rayonnement. Un chanteur et une chanteuse de grand talent en ont été les promoteurs : Mouhammad Abd-al-Wahhab et Oum Kouloum. Le premier surtout, compositeur et chanteur d'une valeur incontestable, après s'être, avec succès, montré fidèle à la ligne classique, a sacrifié aux goûts du jour. Il a été suivi par une foule d'imitateurs. Cependant de vieux musiciens, des chanteurs de mosquée, restent attachés à la musique traditionnelle. Leur nombre diminue de jour en jour et leur influence est quasiment nulle.

Mais, parallèlement à la musique savante, nous découvrons une autre musique qui présente un caractère de pérennité, et que des traditions séculaires ont sauvée. Cette musique « populaire » n'est pas une forme ou un genre de la musique savante. Sur plus d'un point, elle semble défier le code musical des théoriciens arabes du Moyen âge et s'écarter du système tonal et modal si complexe, reconstitué par les musicologues et physiciens d'Orient et d'Occident. Elle a toujours été traitée plus qu'en parent pauvre, et figure peu ou prou dans les études anciennes ou modernes. Nous nous trouvons en face d'un monde pour ainsi dire inconnu et inexploré. Seuls quelques recueils de chants ou de poésies populaires régionaux ont été publiés, mais aucune codification sonore n'a encore été faite. Il est vrai que la tâche est ardue et se heurte à des difficultés presque insurmontables. On a déjà suffisamment insisté sur

l'absence de notation musicale qui paralyse l'étude des musiques d'Orient en général. En outre, alors qu'une apparence d'unité et d'universalité préside aux différentes expressions de la musique savante ancienne ou moderne, la musique populaire comporte, au contraire, les plus grandes variétés. Celles-ci sont la conséquence des différentes civilisations qui se sont succédé au cours de l'histoire sur cette terre d'Orient appelée à juste titre « mosaïque de peuples et de races ». En l'absence de tout document sur ce sujet, force est donc de procéder par voie de déduction ou même de recourir à des hypothèses. Seules des études théoriques et pratiques de prospection, d'analyse et de synthèse permettront de reconstituer les origines, l'évolution et les attaches de cette musique.

Nous insisterons ici sur quelques aspects des musiques populaires d'expression arabe, celles qui sont plus particulières aux pays du Proche-Orient. Cette étude ne touche pas à la musique des fellahs d'Egypte dans ses manifestations qui s'apparenteraient davantage aux musiques copte ou africaine.

Mais comment distinguer entre musique savante et musique populaire? Celle-ci emprunte-t-elle les différentes langues dialectales et non l'arabe classique? La musique populaire, il est vrai, est essentiellement à base de poésies en langues dialectales. Cependant, ce critère est insuffisant puisque la musique moderne arabe, surtout dans ses formes commerciales et légères, se sert de la langue dialectale plus que de la langue classique.

La musique populaire diffère-t-elle de la musique savante par des rythmes et des airs simples et entraînants qui plaisent à la foule et lui donnent de ce fait son caractère propre? Mais les chansons modernes dites communément « chants indigènes » (*aghani baladyat*), et considérées comme tels du fait de leur succès auprès du grand public, n'appartiennent pas davantage à la musique populaire proprement dite et n'ont de valeur que dans la mesure où elles s'inspirent d'un folklore musical authentique.

Il nous paraît plus exact, en ce qui concerne le Proche-Orient arabe, de dire que sa musique populaire doit être recherchée à sa source la plus pure, là où elle est restée à l'abri des influences étrangères : le désert, les montagnes

et les campagnes. Ce sont les Bédouins nomades, semi-sédentarisés ou sédentaires, les fellahs et les montagnards qui semblent avoir le mieux gardé leurs coutumes et leurs traditions séculaires. Leurs chants nous serviront de modèles.

De l'état actuel de la musique populaire du Proche-Orient arabe, il semble que nous puissions conclure à l'existence de trois sources différentes :

- 1^o La musique bédouine du désert;
- 2^o La musique folklorique que nous pourrions appeler semi-bédouine ou campagnarde;
- 3^o La musique purement folklorique qui appartient en propre à des groupements ethniques ou religieux et qui tantôt emprunte la langue populaire arabe, tantôt conserve un dialecte particulier.

Il est certain que les musiques populaires d'expression arabe ne sont pas nées avec l'apparition de l'Islam. Nous savons que, dans la période pré-islamique dite de la *djabiliya* (ère de l'ignorance), d'importantes manifestations marquaient la vie sociale des tribus arabes. Parmi celles-ci, deux étaient particulièrement significatives : la procession autour de la « Kaaba », à La Mecque, cérémonie où la magie se mêlait au culte fétichiste des Arabes de la *djabiliya*, et le « Souk Oukaz », sorte de marché littéraire où devaient se produire à la fois les conteurs et les poètes. La prose rimée allait vite faire place à la poésie classique. Dès cette époque, celle-ci atteint à une perfection qui n'a pas été dépassée depuis. Les sept *mouallakat* qui nous sont parvenues comptent parmi les chefs-d'œuvre de la littérature arabe. Or ces poésies se chantaient certainement; le terme arabe appliqué dès l'origine à toute poésie était : « chanter les vers » (*anchada al-chi'ir*). Mais si l'analyse des premières poésies arabes permet d'être fixé sur leur forme et leur rythme littéraire, elle ne peut, en l'absence de signes graphiques, aider à trouver quels en étaient le rythme musical et la ligne mélodique. Tout ce qui peut être dit à ce sujet relève de la pure hypothèse.

Les chroniqueurs arabes du Moyen âge désignent le *hida* comme à l'origine du chant du désert. C'était le chant par lequel le chamelier imitait la cadence des pas du chameau et dont « il se servait

pour l'exciter dans ses longues marches du désert ». Mais rien n'indique ce qu'était la forme musicale du *hîda*. Faut-il voir un vestige de celui-ci dans le chant rythmique le plus en usage chez les Bédouins nomades du Proche-Orient et qu'on appelle communément le chant du *hijjana* ou *hijjanîyé* ?

Outre le *hîda*, l'époque de la *djahiliya* a connu différentes formes du folklore du désert : le *hija* ou satire, le *madh* ou *madîh* (louange), sorte de chant épique dans lequel on exalte les mérites d'un puissant ou d'un héros, le *ghazal* ou chant d'amour, le *ritba* ou *marathi*, lamentations funéraires plus particulièrement réservées aux femmes.

Mais un problème reste très mal posé : celui de l'existence autour de ce premier noyau de poésie chantée du désert arabe, de musiques régionales et locales d'inspiration différente; nous voulons parler des musiques religieuses et profanes qui fleurissaient avant la conquête de l'Islam dans les provinces d'Orient des empires romain et perse. Des textes historiques attestent l'existence de chants profanes et religieux dans des centres de Syrie tels qu'Edesse et Antioche. A Edesse notamment, centre culturel araméen à la limite des civilisations sémitique et hellénique, dans cette Mésopotamie qui s'ouvre sur le désert du monde nomade, les historiens ecclésiastiques parlent de la vogue que rencontraient, vers 223 de l'ère chrétienne, les chants des manichéens ou gnostiques. C'est grâce à des hymnes composés par deux chefs de cette secte, Bardesane et son fils Harmonius, que ceux-ci trouvaient accès auprès des masses populaires de la région.

Cette musique, bien que de tendance dogmatique, semble avoir dépassé le cadre religieux et avoir eu une portée populaire. En effet, presque à la même époque et dans ce même centre d'Edesse, nous assistons aux efforts d'un poète chrétien, Ephrem, docteur de l'Eglise. Celui-ci, pour contrecarrer l'influence des hymnes de Bardesane, réplique par des compositions conformes à la doctrine officielle de l'Eglise. Il paraît même probable, au témoignage d'historiens ecclésiastiques de l'époque, qu'Ephrem d'Edesse ne fit que « substituer dans les chants populaires des hérétiques des paroles orthodoxes »... (Sozomène, *Histoire ecclésiastique*

dans la *Patrologie grecque* de Migne, t. LXVII, I, 3, col. 16, et Théodoret, *Histoire ecclésiastique*, t. LXXXII, IV, 26, col. 1190). Les hymnes en langue syriaque de saint Ephrem, transmis par la tradition orale, forment de nos jours le patrimoine de la musique liturgique des Eglises syriennes. Un bénédictin français, dom Jeannin, qui en entreprit la notation à la fin du siècle dernier, a pu, dans une introduction éminemment critique, faire le rapprochement entre la musique religieuse actuelle des Eglises syriennes et ce que nous connaissons des vocalises gnostico-magiques (*Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes, introduction musicale*, Paris, 1923, pp. 110-111, 147).

Nous nous trouvons là en face de cette forme de la musique populaire religieuse qui est transposée dans la vie profane ou qui, du moins, sert à l'inspirer. En Orient surtout, où le spirituel et le temporel sont étroitement liés, la musique elle-même ne connaît pas de barrières. Jusqu'à nos jours, le chant d'église, dans des régions telles que la Mésopotamie, accompagne également les manifestations populaires. Il donne parfois naissance à des poèmes mi-religieux mi-profanes qui font partie intégrante du patrimoine folklorique des groupements ethniques de cette région. En ce qui concerne la musique populaire d'expression arabe, ce point reste à étudier. En effet, la rencontre de ce que nous croyons être le premier noyau des chants des Bédouins d'Arabie, avant l'Islam, avec les musiques populaires chrétienne, hébraïque et païenne des contrées romaines de Syrie, n'a pas pu ne pas provoquer d'échanges entre eux. Sans parler des colonies de chrétiens et de juifs qui vivaient dans le Hedjaz, centre culturel arabe, nous savons que le christianisme a été embrassé par plusieurs tribus arabes. L'histoire a conservé le souvenir des royaumes lahmide, perse et surtout ghassanide. Ce dernier formait la province romaine du Sud de la Syrie et a connu une vie religieuse très florissante. Le christianisme a également pénétré jusqu'auprès des tribus nomades à la limite des régions désertiques romaine et perse (CHARLES Henri, *le Christianisme des Arabes nomades sur le limes et dans le désert syro-mésopotamien aux alentours de l'Hégire*, Bibl. des Hautes Etudes, Paris, 1936). Encadrés notamment par des missionnaires et un clergé araméens, ayant adopté

en majorité la langue syriaque, ces Bédouins arabes n'ont pas été sans connaître la musique d'Edesse et d'Antioche et sans en faire usage. Mais à défaut de documents musicaux, seule une analyse interne permettra d'établir les liens de parenté entre la musique populaire de langue arabe et les musiques religieuses d'Orient dans leur état actuel.

Après l'apparition de l'Islam, la musique arabe, subissant les influences locales et régionales des pays conquis, évolue dans un double sens. Sous l'influence des éléments empruntés à la musique gréco-persane, se constitue, surtout dans la cour des califes et dans les cités, une musique de plus en plus raffinée qui rompt avec la musique rudimentaire des Bédouins, tandis que celle-ci, s'implantant en milieu rural et subissant les influences autochtones, évolue en différentes formes populaires. Figée dans sa simplicité, sa rudesse et sa monotonie, elle reste étrangère à toutes les évolutions de la musique citadine qui, seule, a droit au titre de musique classique ou savante. C'est ainsi que nous retrouvons, après des siècles, les deux expressions de la musique de langue arabe.

ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE POPULAIRE

Malgré l'absence d'unité dans la musique populaire d'expression arabe, nous pouvons relever certains traits communs qui constituent d'ailleurs le plus souvent des caractéristiques inhérentes au chant oriental et même au chant populaire en général.

Une première question se pose : quels sont les rapports exacts de la parole, du rythme et de la mélodie dans cette musique populaire ?

Contrairement à la musique classique où le rôle de la parole, prose ou poésie, paraît secondaire et où s'affirme la finesse et la complexité de la mélodie, la virtuosité et l'habileté du chanteur, le premier rôle dans le chant populaire appartient au poète-improvisateur, *cha'er*, indépendamment de la qualité de sa voix et de ses connaissances musicales. En conséquence, la forme musicale cède le pas à la forme littéraire et se plie à ses

exigences. Nous avons une première illustration de ce phénomène dans le chant libre et lent du genre récitatif sous sa forme la plus répandue en Proche-Orient, les *ataba* et *qacîda*. Dans ces poèmes, la mélodie se déroule dans des limites extrêmement réduites qui ne dépassent jamais un ambitus de quarte ou de quinte. Le rythme lui-même est libre et sert à ponctuer l'accent tonique du mètre littéraire. Ainsi rythme et mélodie contribuent-ils à mettre en relief le sens des paroles et la forme poétique.

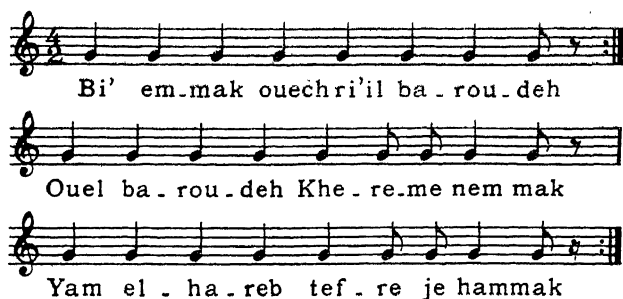
Il semble cependant que la forme musicale, suivant une évolution naturelle et sans doute sous des influences mal connues, ait acquis ses droits et se soit affirmée même dans les formes de ce récitatif. Dans la *ataba* notamment, si le texte poétique s'appuie sur une ligne mélodique austère et monotone, il est précédé et suivi de vocalises où l'habileté du chanteur se donne libre cours. Autre fait significatif, chez les Bédouins, la *ataba* évite généralement ces mélismes chers aux sédentaires. On a ainsi l'impression chez ces derniers qu'au texte poétique, à peine chanté, est venue se superposer une forme musicale où la mélodie, dégagée des servitudes de la parole, peut évoluer librement.

Ce rôle secondaire de la forme musicale ressort encore davantage des chants qu'on pourrait appeler « syllabiques » et qui sont caractérisés par une mélodie sans vocalises et par un rythme mesuré et vif. Dans cette forme, la mélodie est essentiellement au service du rythme musical et littéraire à la fois. Son rôle y est même parfois nul, tels ces chants de bravoure appelés *aghani hamassyat* (littéralement : chants d'enthousiasme) qu'on pourrait rattacher au genre héroïque. Il s'agit de couplets chantés *recto tono*, sur une seule note suivie parfois d'un intervalle de seconde. Seul le rythme tonique et musical est rigoureusement marqué par l'accompagnement de la *dourbakkeh* (petit instrument à percussion) (*darboukkeh*, en Afrique du Nord), et le claquement des mains.

Vends ta mère et achète un fusil

Un fusil est préférable à ta mère

Au jour de guerre il soulagera ta peine (te sortira du mauvais
[pas].



EX. 1.

Ici non seulement la mélodie est absente, mais la parole elle-même passe au second rang. Elle est manifestement destinée à servir le rythme. Le même couplet ou le même mètre peut se répéter indéfiniment sans diminuer pour autant la valeur de cette psalmodie rythmée.

Cependant, si la forme littéraire est prééminente dans une large partie du chant populaire, il semble que ce soit en raison de leur structure musicale que certains airs aient trouvé un profond écho dans l'âme populaire et par là même se soient transmis de génération en génération.

Il apparaît ainsi que les formes littéraire et musicale sont intimement liées et ne peuvent être étudiées l'une sans l'autre.

LA FORME LITTÉRAIRE

La poésie populaire du Proche-Orient arabe est essentiellement le fruit de l'improvisation et se transmet de mémoire. Ses auteurs sont généralement anonymes et, à part quelques plaquettes où des poètes modernes ont consigné leurs productions, c'est la mémoire populaire qui reste la principale détentrice de ce patrimoine. C'est elle qui fait, en vertu d'un instinct éclectique, la sélection entre ce qui est appelé à rester et ce qui tôt ou tard doit tomber dans l'oubli. Cette tradition vivante devient ainsi le creuset où sont éprouvées les compositions des *cha'er* et d'où sort une littérature poétique

et musicale à la fois, où l'ancien et le moderne se confondent mais qui reste toujours ouverte aux œuvres futures. Il devient ainsi difficile de distinguer le *cha'ér* ou *qawal*, compositeur et improvisateur, du *moughanni*, chanteur qu'une mémoire prodigieuse, servie par une diction et une voix appropriées, a fait le fidèle interprète des compositions populaires. L'un et l'autre sont appréciés et sont précieux du fait de la disparition progressive de cette littérature au profit de la musique commerciale moderne et du rôle de plus en plus ingrat de nos « troubadours » orientaux. C'est paradoxalement l'Occident qui montre encore le plus d'intérêt à l'égard de la littérature populaire arabe. Cela ne donne que plus de valeur au recueil de poésies et de chansons populaires qu'a publié Ester Panetta (voir Bibliographie). L'auteur s'est surtout attaché au folklore de Libye et n'a donné qu'une place minimale au chant populaire du Proche-Orient. Mais ce recueil, ainsi que d'autres publications fragmentaires du même genre, malgré leur mérite incontestable, ne peuvent encore constituer une base de travail pour une analyse et une synthèse des différentes formes littéraires du chant populaire d'expression arabe. Celles-ci devraient être étudiées d'abord dans leur langue originale. Seul un tel travail permettrait de dégager les rapports entre les genres littéraires populaire et classique et de définir les liens intimes de la parole et du chant. On ne peut, en l'absence de ces études, relever pour le moment que quelques caractéristiques générales des formes littéraires en question.

Le chant populaire est à base de prose et de poésie rimées. Le mètre et la rime en sont donc les deux aspects fondamentaux. Ce fait constant de la rime que nous retrouvons également dans la littérature classique arabe peut-il être considéré comme un phénomène aussi ancien que le chant populaire lui-même? Dans certaines littératures sémitiques comme la littérature syriaque, qui s'est développée entre les *iv^e* et *viii^e* siècles sur cette même terre du Proche-Orient, la rime n'apparaît qu'avec la décadence de cette littérature au Moyen âge. En revanche, les monuments littéraires arabes les plus anciens de l'ère pré-islamique, tels les *muallaqat*, comportent à la fois le rythme et la rime. D'autres points communs semblent indiquer l'origine identique de la poésie popu-

laire et classique arabe. La césure, qui divise le vers classique en deux parties symétriques, est également fréquente en poésie populaire, bien qu'elle n'y soit pas aussi constante qu'en poésie classique. On retrouve également dans la poésie classique, des mètres et des rythmes qui peuvent être aussi bien ceux de la poésie populaire.

Cependant celle-ci présente une structure différente. Les règles de rime qui président à la forme littéraire de certains chants populaires, tels que la *ataba*, sont différentes de celles qui régissent la poésie classique. Nous trouvons, par ailleurs, dans le folklore populaire, l'usage d'un mètre rimé qui tient le milieu entre la poésie et la prose. Le rythme littéraire, sans être absolument libre comme dans la prose, évolue avec beaucoup de souplesse et n'est pas assujéti à des règles précises quant au nombre de pieds et à la construction métrique. Certains exemples du folklore libanais tels les *qacida*, *maanna* et *yabou zoulouf* illustrent parfaitement bien ce phénomène. Cette même souplesse pourra d'ailleurs être observée dans le rythme musical lui-même.

En conclusion, si la poésie populaire arabe offre une parenté certaine avec la poésie classique, elle semble avoir évolué en marge de celle-ci. Elle reste fidèle à son caractère original fait à la fois de simplicité et de liberté.

LA FORME MUSICALE

Le chant populaire de langue arabe présente, du point de vue musical, des analogies avec le chant classique. Mais il s'en écarte sur de nombreux points essentiels.

La musique populaire d'expression arabe est essentiellement homophone. Mis à part l'accompagnement à l'octave qui résulte de l'unisson des voix d'hommes et de femmes, aucun exemple de polyphonie n'a pu encore être signalé. Celle-ci est également inexistante dans la musique savante arabe ainsi que dans les chants populaires religieux des Eglises orientales d'origine sémitique. A peine pourrait-on relever, quand le chant est accompagné par un instrument, l'usage d'une pédale à la manière de l'« ison » byzantin, sur la tonique ou la quinte. Mais il est difficile d'en conclure à l'existence d'un embryon d'harmonie. L'accompagnement instrumental ne se révèle

d'ailleurs pas essentiel au chant populaire. Il semble même avoir été adopté sous l'influence de la musique classique. En effet, de nos jours encore, le chant populaire authentique se passe habituellement d'accompagnement instrumental. Celui-ci n'est pas toujours très heureux puisqu'il s'agit, en général, d'instruments classiques et d'accompagnateurs qui ont tendance à traiter la musique populaire à la manière de la musique classique. Cependant, il faut faire exception pour certains instruments populaires tels que le *rabab* (violon monocorde), la flûte de roseau sous sa forme de *naï*, *ourghoul* ou *mijwez* dont le soutien est plus conforme au tempérament populaire.

La musique populaire d'expression arabe serait ainsi, en définitive, homophone et monodique. C'est dire toute l'importance qui y est donnée à la mélodie et au rythme.

Alors que la forme littéraire laisse une grande part à l'inspiration et au don d'improvisation du *cha'ér*, la forme musicale est enfermée dans des cadres traditionnels qui donnent leur caractère propre aux différents genres musicaux. Ceux-ci sont désignés tantôt par le premier mot du verset ou de la strophe-type dont le mètre, le rythme et la mélodie servent de modèle aux autres strophes, tantôt par un terme général qui indique soit l'objet du poème — ainsi le mot *madib* pour les chants de louanges, *nadeb* pour les lamentations —, soit un terme qui a inspiré, à l'origine, la première strophe-type et dont le sens demeure obscur. Il est quasiment impossible de faire une classification rigoureuse de ces genres. En effet, le même chant peut parfois servir en des circonstances variées et à des buts différents. Ainsi la *ataba* qui est essentiellement un chant nostalgique de l'amitié, devient, suivant les cas, chant d'amour, de bravoure, de lamentation, etc. Cette liberté dans l'interprétation musicale et littéraire selon laquelle une même mélodie sert de formule « passe-partout », nous ramène au problème que nous avons déjà posé : les rapports entre la parole et la musique, les lois qui régissent le mètre, le rythme musical et la mélodie, et leur place respective dans les manifestations sociales de caractère populaire.

Mais s'il y a ainsi une sorte de chassé-croisé entre les

genres littéraire et musical, il n'y a pas uniformité ni confusion. Nous pouvons, en effet, classer le chant populaire arabe en deux catégories distinctes :

1. Les chants que nous pourrions appeler *mélismatiques*, du genre de la mélopée ou du récitatif, dont la dominante est l'emploi de mélismes et le rythme libre. Ils sont exclusivement exécutés en solo, et, en dehors d'une formule de base, la mélodie y offre un champ vaste pour l'improvisation.

2. Les chants qu'on pourrait dire *syllabiques*, dans lesquels chaque syllabe est scandée, et qui sont caractérisés par un rythme vif et mesuré et par l'absence de vocalises. Ces chants sont manifestement destinés à stimuler et à soutenir la danse. En l'espèce, ils ont pour rôle essentiel d'accompagner la danse folklorique la plus répandue au Moyen-Orient, la *dabkeh*, ou la forme du *hallay* qu'on trouve chez les populations syriennes, assyriennes, arméniennes et kurdes de la Haute Mésopotamie. Cette danse consiste en un cercle formé d'hommes et de femmes se tenant par la main et frappant le sol en cadences régulières.

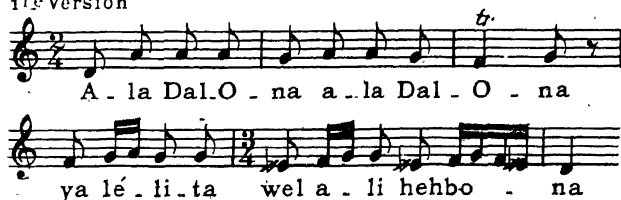
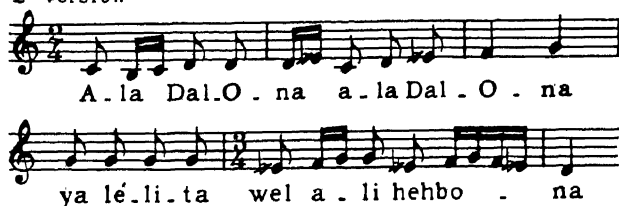
Entre ces deux catégories, les limites restent pourtant assez vagues. Certains chants offrent en effet un mélange du genre mélismatique libre et du genre syllabique mesuré. Dans le chant libre lui-même, comme la *ataba*, vient s'ajouter, au début ou à la fin d'une strophe, un verset de la deuxième catégorie qui forme refrain. Nous sommes ainsi en présence de chants où se succèdent les récitatifs, les tirades vocalisées et les versets au rythme mesuré. Cet exemple est à rapprocher de celui de l'hymnographie chrétienne d'Orient. Les genres appelés, du grec, « hirmologiques » et « papadiques », se retrouvent notamment dans les chants religieux byzantins, syriens, chaldéens, arméniens et coptes. Le plainchant lui-même ne nous donne-t-il pas l'exemple du chant mélismatique par excellence dans les alléluias et les graduels, et du chant hirmologique dans les séquences et les hymnes ?

Ainsi c'est par le rythme musical que se distinguent surtout les deux catégories de chants en question. La mélodie elle-même offre à la fois des éléments distincts et communs. Dans le chant mélismatique, le chanteur se lance plus librement dans l'improvisation ; la mélodie

sort des cadres quelque peu rigides de la mesure et évolue sur un ambitus plus étendu, agrémentée de notes souvent étrangères à l'ossature mélodique.

Mais ce chant, qu'il soit mélismatique ou syllabique, comporte presque exclusivement un ambitus mélodique restreint. Cet ambitus est, par ordre de fréquence, la quarte, la quinte, la tierce et la seconde. Son application n'est jamais rigoureuse. Selon l'habitude du ou des chanteurs, des débordements, sous forme de fioritures, se font sur les sons voisins, allant jusqu'à la sixième ou la septième sans que la tonalité du chant en souffre. Ces sons, sur lesquels passe rapidement le chanteur, servent à agrémenter le chant, mais ne font pas partie intégrante de la texture mélodique elle-même.

Les fioritures libres et improvisées, si chères aux Orientaux, forment des versions ou des variantes d'un même chant propre à une région, à un village, ou même à un groupement ethnique. Nous avons pu relever ces deux versions du même air populaire répandu dans les pays du Levant et appelé, du premier mot du couplet-type : *Ala Dal'ona*, que nous donnons à titre d'exemple :

1^{re} Version2^e Version

Nous pouvons observer un phénomène analogue dans les chants religieux de caractère populaire des Eglises d'Orient où le même hymne se présente en des versions différentes selon les centres liturgiques.

Cette variété pratiquement incontrôlable des versions mélodiques pose la question de la gamme ou de l'échelle modale. Or il paraît difficile d'appliquer aux mélodies populaires la méthode d'analyse par gamme ou par échelle. Nous venons de dire que les fioritures qui paraissent faire partie de l'ambitus d'un chant donné ne constituent pas un critère de gamme ou d'échelle quelconque, puisqu'elles sont étrangères à la structure mélodique. La tonique ou le son final ne sont pas davantage une indication. On ne peut pas non plus faire entrer ces chants dans le cadre des modes de la musique classique arabe. Si parenté il y a, il faudrait, semble-t-il, la chercher du côté des autres musiques populaires d'Orient, notamment des musiques persane, kurde et turkmène, ou même des chants populaires chrétiens. Il est par exemple remarquable de constater le rôle important que joue, dans ces différentes musiques, le tétracorde *ré-mi-fa-sol* avec prolongement à l'aigu sur le *la* et au grave sur le *do*. Peut-être voudra-t-on y voir la gamme phrygienne grecque ou le mode ecclésiastique de *ré*? L'application de la notion de mode, à la manière ancienne, ne semble pas elle-même tellement adéquate à ce genre de chants. Nous constatons en effet que ce sont des formules mélodiques et un certain rapport de régularité ou de fréquence entre les sons constitutifs de la mélodie, et non l'échelle ou la gamme, qui donnent aux chants populaires leur caractère propre et qui servent à différencier les genres auxquels ils appartiennent. Enfin, contrairement à la musique savante qui fait un large emploi des intervalles chromatiques, la musique populaire est plus généralement diatonique. En revanche, l'usage de l'échelle tempérée paraît aussi étranger à ces mêmes chants populaires qu'à la musique du Proche-Orient, en général.

GENRES PRINCIPAUX DU CHANT POPULAIRE CONTEMPORAIN

Une classification assez courante fait entrer dans la musique populaire les formes suivantes : *al-qacida*, *al-bida*, *al-mowachah*, *al-mawal* (*al-bagdadi*, *al-misri*, *al-ibrahimi*), *al-ataba*, *al-doubet*, *al-dor*, *al-taqtouqa*, *al-monologue*, *al-dialogue*, *al-trilogue*, *al-chrougui*, *al- \dot{z} ajal loubnani*, *al- \dot{z} awbai*. Sur ces genres énumérés, *qacida*, *ataba*, *chrougui*, *zawbai* sont en effet des genres de chant folklorique communs aux pays du Proche-Orient. Le *bida*, est le chant du chamelier dont nous parlent les anciens chroniqueurs arabes, mais dont aucun exemple, au moins sous ce titre, ne nous est connu. Le *zajal loubnani* indique l'ensemble du folklore musical du Liban. *Al-mowachah* est un genre de la musique classique arabe qui aurait trouvé naissance dans l'Espagne musulmane et qui reste actuellement l'un des rares exemples anciens de musique classique. Le *mawal*, poème récitatif classique riche en vocalises, dont on attribue la paternité à des chanteurs populaires de Bagdad, tient davantage de la musique savante que de la musique populaire. Bien que populaire de nom, le *mawal* comporte une structure musicale qui entre dans le cadre de la musique classique. Les *doubet*, *dor*, *taqtouqa* sont des genres de chansonnettes modernes qu'on appelle indigènes (*baladyat*) et qu'on a tendance à assimiler au chant populaire, du fait de leur mélodie simple et plaisante, de leur rythme vif, et surtout de l'audience qu'elles rencontrent auprès du public dont, pour un temps, elles deviennent les refrains favoris. Quant aux « monologue, dialogue, trilogue », ce sont également des chansonnettes imitées de la musique légère européenne.

Cette classification laisse suffisamment entendre combien il est difficile de distinguer l'authentique musique populaire des formes de la musique classique ou des chansons modernes simili-populaires. Ainsi, dans l'énumération que nous allons donner ci-après, n'avons-nous nullement la prétention de dresser une liste exhaustive dans l'espace et le temps.

En marge du folklore musical propre à chaque région, nous trouvons dans les différents pays du Proche-Orient des chants populaires qui semblent avoir nettement débordé leur cadre local et ethnique. Ces chants sont conservés à la fois chez les Bédouins nomades qui, en général, n'ont aucun contact réel et efficace avec le monde sédentaire moderne, et chez les sédentaires. A part quelques chants exclusivement bédouins, il n'existe plus de musique bédouine à proprement parler. Celle-ci, qui a tiré ses origines du monde du désert, paraît s'être mieux conservée chez les sédentaires appelés communément *fellah* (paysans) ou improprement « *badou* » (Bédouins), que chez les nomades eux-mêmes. Par ailleurs, on peut noter que le folklore poétique et musical est extrêmement pauvre chez les nomades et ne présente pas la richesse et la variété du chant populaire des fellahs.

LE HIJJANA.

Le seul exemple de chant proprement bédouin est celui qu'on appelle communément le *hijjana* ou, en terme dialectal, le *hijjanié*.

En arabe littéraire classique, *bijane* désigne le dromadaire ou chameau blanc et de meilleure race. En arabe dialectal, *hijjana* désigne les méharistes.

En termes de musique populaire bédouine, le *hijjana* est donc essentiellement un chant de méhariste. Il est très caractéristique avec sa mesure ternaire, son rythme scandé et son ambitus mélodique ne dépassant pas la quinte. Contrairement aux genres folkloriques dont il a déjà été question, le *hijjana* s'exécute toujours en groupe et sur des notes aiguës.

Le *hijjana*, qui se chante avec et pour le chameau dont il suit la cadence de marche, tirerait-il son origine du fameux chant dit *bida* ou *hada* qui nous est signalé par les anciens chroniqueurs arabes comme étant le premier chant connu par le Bédouin à l'époque pré-islamique de la *djahiliya*?

Le *bida*, comme le *hijjana*, serait devenu par la suite un chant de guerre ou de bravoure. Les tribus le chantaient notamment pour se stimuler au razzou. Actuellement, il est le chant des Bédouins nomades ou sédentarisés, en toutes circonstances : noces, travail, marche à travers le désert, etc.

La production poétique du hijjana paraît très limitée. Ici, c'est le rythme et la mélodie simple et monotone qui comptent, non les paroles. Il s'agit le plus souvent d'une strophe ou d'une phrase qu'on répète indéfiniment :



Ex. 3.

Les chants de deuil (*al-nadeb*) sont également fréquents chez les Bédouins. Ils sont généralement exécutés par des femmes, lesquelles, dans des scènes d'un réalisme spectaculaire, déchirent leurs habits, s'arrachent les cheveux, se frappent les joues et la poitrine, ou exécutent des mouvements de danse.

LA ATABA.

Le chant qui nous paraît être le plus représentatif du folklore proche-oriental est celui qui porte le titre de *ataba*. Nous avons cru devoir insister sur la présentation et l'analyse de ce type de chant qui tient une place de choix dans la musique populaire à la fois bédouine et sédentaire.

La ataba, d'après le sens classique : « reproches amicaux », est un des genres populaires les plus anciens et les plus répandus en pays arabe. Dans sa forme pure, c'est un chant d'amitié, non d'amour. La ataba est essentiellement un chant nostalgique et mélancolique : elle évoque les bienfaits de l'amitié, l'éloignement des amis, leur oubli, leur ingratitude, la séparation des alliés du sang, etc. Mais alors que les Bédouins lui gardent toujours ce caractère primitif, certains *cha'er*

modernes du Liban et de la Syrie ont adapté la ataba à des poésies d'amour.

Sa forme littéraire s'apparente, par certains côtés, à la poésie arabe classique : nous y retrouvons la formule du mètre par *quantité* ou accent tonique, la césure qui coupe le vers en deux parties distinctes et la rime. Mais la structure poétique de la ataba offre des libertés et des particularités inconnues du vers littéraire arabe. Celui-ci, dans la forme classique de la poésie pré-islamique (*mouallaqat*), comporte un mètre égal et rigoureux dans les deux parties du vers; le vers de la ataba n'a pas de mètres égaux et réguliers. Ceux-ci sont indifféremment composés de 13, 12, 11, 10 ou 9 pieds selon les circonstances, le pays ou le cha'er. Dans le même poème ou le même vers, le mètre peut comporter des pieds irréguliers. Les règles de rime sont également différentes dans les vers classiques et dans ceux de la ataba. Alors que, dans les premiers, nous retrouvons la même rime tout au long du poème, à la fin de la deuxième partie de chaque vers, le vers de la ataba comporte une rime à la fin de chaque partie du vers. Seul le vers final du couplet est indépendant dans sa rime et son mètre, et sert de refrain dans certains centres sédentaires.

La structure de la ataba apparaît en définitive autonome tout en s'apparentant par certains côtés à la poésie classique. Le poème de la ataba se divise en couplets de quatre vers chacun. Le premier couplet forme le modèle-type. Mais, en raison de la souplesse qui préside à toute manifestation d'art populaire, une grande liberté règne dans le mètre et la rime de chaque couplet, comme dans cet exemple :

Beyni mabeynatch naber ouma jara Yomène
Ousadratch mal'ab al-Khayal Yomène
Ouani acharatch sana ouenta t'goul Yomène
Oumen tchethrat al-mahabba da'yanna l'hessab

Entre toi et moi, un fleuve a coulé à peine deux jours
 Ta poitrine est le champ de course du cavalier pour deux
 J'ai vécu avec toi un an et tu dis deux jours [jours
 L'affection est tellement grande que nous avons perdu toute
 [notion du temps]

[Comme il s'agit d'arabe dialectal bédouin, notre transcription est purement phonétique.]

Le genre musical de la ataba est celui du chant récitatif qui évolue sur un ambitus mélodique d'une quarte et se chante sur un rythme libre. Chez les Bédouins, la mélodie est dépouillée des vocalises et des riches fioritures qui accompagnent la ataba chez les sédentaires. Après une intonation en voix tenue, et généralement sur une note aiguë, chaque vers est chanté presque *retto tono*, avec l'accent rythmique marqué sur la dernière syllabe par une brève formule mélodique et un arrêt sur la sus-tonique. Seul le dernier vers du couplet comporte le repos sur la tonique. Chez les sédentaires, ce dernier vers forme un refrain repris en chœur, comme nous le verrons plus loin. Il est à remarquer que la ataba n'est pas également en honneur chez toutes les tribus bédouines. Certaines d'entre elles, comme les Haddidyne et les Mawali, la tiennent en mépris et la remplacent par le *zambai* dont nous ne possédons malheureusement encore aucun exemple.

Voici un schéma approximatif du chant ataba sur le couplet-type que nous avons indiqué plus haut :

Beyni mabeynatch naher ouma jara

Yo . mène Ou.sadratch mal'ab al.Khayal

Yo . mène Ouani achartatch sana ouenta t'goul

Yo . mène Oumen tchethrat almahabba da'yan

. na, l'hes . . . sab

LA QACIDA.

La *qacida* (pluriel : *qaça'id*) est, étymologiquement, un poème qui comporte un certain nombre de vers sans règles strictes de métrique ou de rime. La *qacida* n'a pas de sujet précis.

En musique populaire, la *qacida* a une acception diverse et large : n'importe quel chant poétique qui n'entre pas dans une catégorie particulière peut être appelé *qacida*. Nous nous trouvons cependant devant deux formes de *qacida*, celle des régions rurales syriennes, qui se chante sur des rythmes vifs et mesurés et comporte un refrain repris en chœur avec claquement des mains et accompagnement de *durbakkeh*, et la *qacida* ou *qacîd* libanais, du genre récitatif au rythme libre, qui se chante sur des vers également libres. Le récitatif musical qui sert de support au *qacîd* libanais se chante dans une tonalité apparentée au mode arabe classique du *segah*. Enfin, au Liban, le *qacîd* est surtout une mélodie d'amour, alors qu'en Syrie, il est chant de danse, d'amour, de guerre, d'éloge d'un chef ou d'un notable.

La *qacida* est également signalée en Afrique du Nord comme figure de musique religieuse par opposition à la musique profane. Or il ne nous semble pas que la *qacida* appartienne davantage à la musique religieuse qu'à la musique profane. Dans le mode classique, *qacida* est un terme général qui s'applique à n'importe quelle composition poétique. Quand celle-ci traite un sujet religieux, la *qacida* peut alors être dite religieuse, non en raison de la musique, mais du sens poétique. La distinction dans l'Islam entre musique religieuse et profane ne repose d'ailleurs sur aucun fondement. La musique dite religieuse ne se distingue pas de la musique classique profane. Les chants exécutés à la mosquée sont relativement récents. Les chants du Coran et du muezzin ont été fixés pour la première fois à Damas par un compositeur syrien du XVIII^e siècle. Certains États arabes, comme le royaume d'Arabie Séoudite, interdisent encore de nos jours le chant dit religieux comme étant contraire à l'esprit de l'Islam et aux recommandations du Prophète.

LA MIJANA ET LES CHANTS HÉROÏQUES.

Parmi les chants mélismatiques, la *mijana* est le plus répandu dans les pays du Levant. L'étymologie du terme lui-même est obscure. En arabe littéraire, le verbe *majana* signifie « plaisanter », « prendre le bon côté de la vie »... Mais ce terme ne serait-il pas le nom symbolique d'une femme, héroïne du *cha'er*, comme il est d'usage souvent en poésie populaire?

La *mijana* comporte un rythme mesuré qui vient se superposer à la *ataba* en guise de refrain repris par le chœur. C'est surtout au Liban que la *mijana*, comme la *ataba* à laquelle elle est d'ailleurs liée, trouve son centre d'épanouissement et d'enrichissement, si bien qu'elle est communément considérée comme une forme représentative du folklore libanais.

Dans le rythme vif et mesuré, les chants de bravoure et de guerre qu'on pourrait rattacher au genre héroïque se retrouvent en Proche-Orient dans des versions différentes. Ces chants sont, en général, débités par un *qawal*, mot à mot, « diseur de paroles », dont le rôle consiste à mettre en relief le caractère oratoire du poème. La forme de chant dite *arada* sert dans les manifestations nationales, ou dans les cercles animés d'enfants ou de jeunes adolescents. En outre l'usage, au Mont-Liban, du chant héroïque dans les cérémonies funéraires, est fréquent. Le *cha'er*, ou le *qawal*, à la tête du cortège funèbre qui précède la cérémonie religieuse, déclame en chantant le panégyrique du mort, et danse parfois, une épée à la main. La foule reprend chaque verset qui est chanté, *recto tono*, sur un rythme de danse.



Ex. 5.

Les chants et rythmes de danse constituent un autre élément commun aux populations du Proche-Orient. Ces chants portent des titres différents mais se ressem-

blent par leur structure rythmique et mélodique. Le chant le plus répandu et le plus représentatif est celui qui est connu en général sous le titre de *Ala Dal'ona*, et dont nous avons donné un exemple plus haut.

CHANTS RÉGIONAUX

Il y a enfin un folklore propre soit à un pays, soit à des groupements ethniques d'un même pays. Un travail tant expérimental que théorique reste évidemment à faire dans ce domaine. Nous nous limiterons ici à quelques aspects représentatifs de ce folklore musical.

LIBAN.

C'est le Liban, de tous les pays arabes pourtant le plus orienté vers l'extérieur et le plus occidentalisé, qui possède le patrimoine populaire musical et poétique le plus riche et le plus expressif — sans doute parce qu'il est aussi le mieux conservé. Le terme même de *qajal*, terme arabe par lequel on désigne les poésies non classiques, est inséparable du folklore libanais puisque celui-ci est considéré comme le plus représentatif.

En plus des formes de chant communes aux pays du Proche-Orient et qui trouvent au Liban leur plein épanouissement, la musique proprement libanaise se classe, elle aussi, en deux catégories : les chants mélismatiques et les chants syllabiques.

En tête des chants mélismatiques, nommons le chant qui porte le titre de son verset-type :

Al-Aïn yabou zoulouf, du genre récitatif, dont la mélodie comporte des vocalises et un rythme libre et pourrait être apparentée au mode classique *rašt*. *Yabou zoulouf*, littéralement : « homme aux favoris », est chanté par un soliste homme ou femme. Le dernier verset de chaque couplet est repris en chœur comme dans la ataba. *Yabou zoulouf* est un chant montagnard qui célèbre les amours rustiques. Comme la ataba, il est formé d'une poésie au mètre libre mais rimé. Il est le fruit de l'improvisation et se transmet de mémoire.

Le *maanna* est un autre genre bien connu du folklore musical libanais. L'étymologie du terme reste obscure. D'après la racine du verbe arabe *anna*, il signifierait : « évoquer un souvenir ». En arabe

dialectal libanais, *maanna* serait plutôt synonyme de « complainte ». Cette dernière acception semble plus adéquate, car le *maanna* est surtout un chant nostalgique d'amour. Il est composé sur une poésie rimée. Le rythme du chant s'exprime en mesures égales et régulières, mais il n'est pas libre comme dans les autres chants du genre mélismatique. Exécuté par un soliste, le dernier verset de chaque couplet est repris comme refrain par le chœur. La mélodie du *maanna* avec sa contexture très simple comporte des variantes suivant les provinces du Mont-Liban. Il se présente ainsi parfois sous forme de dialogue ou de joute poétique entre deux *cha'er xajal* (poètes du chant populaire).

Les chants syllabiques constituent des formes plus courantes et assez variées de la musique populaire libanaise. Ils sont composés selon une structure mélodique à ambitus réduit et simple, et un rythme vif et scandé. Ces chants sont destinés à soutenir la danse populaire de la *dabkeh* dont nous avons déjà parlé. Parmi ces chants : *Mijana*, *Ala-Dal'ona*, dont il a déjà été question, *Asmar al-Lone*, *Ya Ghazel yabou'il'Iba*, sont les formes les plus courantes. D'autres genres inspirés de ces mêmes chants et qui présentent un caractère plus moderne sont appelés du terme général *qarradyeh*. Ils sont caractérisés par un rythme vif et mesuré et par une mélodie dénuée des vocalises et des fioritures si fréquentes dans le chant mélismatique. L'accompagnement de la *durbakkeh* et du claquement des mains est le soutien naturel de ces chants. Les professionnels font intervenir l'accompagnement des instruments classiques comme le *oud* (luth) et la *kamanjeh* (violon).

SYRIE.

Comme au Liban, nous retrouvons en Syrie les genres de musique populaire communs aux centres arabes ou arabophones du Proche-Orient : *ataba*, *mijana*, *qacda*, les rythmes de danse qui accompagnent la *dabkeh*. Seules des variantes et des formes différentes d'interprétation locale donnent à ces chants un cachet propre suivant les régions.

Dans la catégorie du chant que nous avons appelé mélismatique, les régions rurales syriennes connaissent deux formes particulières :

a) Le *chrougui* ou *chargui*, littéralement « oriental » ou « ce qui appartient à l'Est », est une forme variée de la *ataba* sans l'addition du « mijana-refrain ». Le *chrougui* s'accompagne généralement au rabab;

b) Le *lahla chargui* appartient également à l'Est. C'est un récitatif dans lequel le rythme présente une certaine unité. Ce chant n'a pas d'objet précis, mais pourrait être rattaché au genre narratif : poèmes où sont racontés divers faits de la vie quotidienne du cha'er ou du village. La mélodie, qui se chante sur des sons très aigus, évolue sur des intervalles de quarte avec prolongement sur la quinte formant note d'agrément. Le verset chanté en solo est répété par un groupe de chanteurs. Chaque strophe est entrecoupée de vocalises non rythmées où sont intercalés un « *of!* (ah!) » et un « *Ya ghalî!* (O, cher!) » destinés, semble-t-il, à stimuler les auditeurs et le cha'er.

Malgré l'unité géographique et linguistique des centres d'où il tire ses origines, le chant folklorique syrien comporte des particularismes qui sont le fait des différentes minorités ethniques et religieuses dont est composée une partie de la population syrienne. Celles-ci ont vécu jusqu'ici renfermées sur elles-mêmes et ont réussi à garder jalousement leurs traditions séculaires.

Outre les Bédouins du désert, trois groupements ont leur folklore musical propre, ce sont : les Alaouites, les Druzes et les populations araméennes et turkmènes de la Djezireh (ancienne Mésopotamie). Ces régions mériteraient une étude approfondie. Nous ne ferons ici que signaler le sujet et les problèmes qu'il pose.

Le Djebel alaouite est une région montagneuse du Nord syrien habitée par les adeptes de la secte chiite des Nosaïris ou Metwalis; bien que moins riche que le Liban, son patrimoine poétique et musical est varié et étendu. Nous y retrouvons les formes musicales des autres régions du Proche-Orient, mais avec des variantes et des particularités d'exécution. Une analyse approfondie de ces formes serait d'un grand intérêt pour la compréhension de la musique populaire proche-orientale. Le folklore musical alaouite comporte, en outre, des chants originaux qui accompagnent les manifestations popu-

lares du Djebel : les chants de noces, notamment, où les souhaits aux mariés sont chantés par le cha'er sous forme de tirades vocalisées de longue haleine, reprises ensuite et scandées par les assistants.

Le Djebel druze est une région montagneuse du Sud syrien où des chants populaires propres se sont conservés à l'abri des influences de la musique arabe moderne. D'origine islamique, mais ayant évolué en secte autonome, la communauté druze, répartie actuellement entre la Syrie, le Liban et Israël, et dont une minorité se trouve en Amérique, a généralement vécu repliée sur elle-même, défendant fièrement ses traditions sociales et religieuses.

Nous pouvons relever notamment les « chants de travail » des fellahs druzes. Non pas qu'il existe, à proprement parler, des « chants de travail » en musique populaire arabe, mais l'exemple des Druzes ou des paysans qui chantent en travaillant est assez original pour ces pays. Même dans les villes où ils vont travailler, à la mort-saison, les fellahs druzes ne se lassent pas de chanter à longueur de journée pour s'encourager au labeur. Ce phénomène est même une de leurs particularités. Ces chants sont pris le plus souvent au folklore bédouin : hijjana, qacîda. Mais tout en empruntant les airs et les mélodies du chant bédouin, les cha'er druzes y adaptent des mélodies inspirées des thèmes nationaux du Djebel. Ce phénomène reflète le plus souvent l'esprit de farouche particularisme dont est animé ce peuple, et le rêve d'une autonomie à l'égard du pouvoir central de Damas à laquelle il aspire toujours. Ce sont d'ailleurs des chants du genre héroïque, exaltant le courage légendaire des Druzes et célébrant les hauts faits de leurs chefs, qui constituent les thèmes favoris des chants de travail des paysans druzes. Ils semblent les plus aptes à stimuler leur ardeur au travail et à en faire oublier les peines.

La Djezireh (ancienne Mésopotamie) de l'Est syrien abrite des groupes ethniques bien différents de ceux des autres provinces syriennes. Nous nous trouvons là dans l'ancien centre araméen où sont actuellement représentées des populations d'origine syriaque, kurde, turkmène et arménienne. Les musiques populaires de cette région

sortent ainsi du cadre populaire arabe. Si la langue arabe et même la structure littéraire de la poésie populaire arabe servent à interpréter le chant folklorique d'une partie de ces populations, il n'en est pas de même de la musique elle-même dont il faut chercher les attaches avec les musiques kurde, turkmène ou même religieuse des Eglises de langue syriaque. D'ailleurs, chez une partie de ces populations araméennes réparties entre l'Est de la Syrie et de la Turquie et le Nord de l'Irak, les dialectes araméens restent en usage parallèlement à la langue arabe. L'emploi fréquent, dans ces mêmes dialectes, de chants d'inspiration religieuse, mais qui servent à des manifestations de caractère profane, pose un problème intéressant à étudier.

La musique populaire du Proche-Orient n'apparaît pas ainsi comme un art homogène et uniforme. Mais les différentes traditions dont elle est tributaire ne peuvent non plus être considérées séparément en raison des liens qui existent entre elles et des échanges auxquels elles ont donné lieu au cours des siècles. Seules des études d'ensemble permettront d'apporter des solutions heureuses aux problèmes si complexes que posent les traditions musicales et littéraires de cette région.

Simon JARGY.

BIBLIOGRAPHIE

ROUANET, Jules, *La musique arabe*, dans l'*Encyclopédie de la musique*, 1^{re} partie « Histoire de la musique », Paris, 1922.

YEKTA, Raouf *La musique turque*, dans l'*Encyclopédie de la musique*, 1^{re} partie « Histoire de la musique », Paris 1922.

HUART, Cl., *La musique persane*, dans l'*Encyclopédie de la musique*, 1^{re} partie « Histoire de la musique », Paris, 1922.

JEANNIN, Dom J., *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes, introduction musicale*, Paris, 1924.

FARMER, H. G., *History of the Arabian Music to the XIIIth Century*, Londres, 1929.

Attes du congrès de la musique arabe (en arabe et en français), Le Caire, 1933.

RASWAN, Carl R., *Mœurs et coutumes des Bédouins*, Paris, 1936.

DICKSON, P., *The Arab of the Desert*, Londres, 1947.

AL-FARADJ AL-ISFAHANI, Abou, *Kitab al-Aghkani* (en arabe), Beyrouth 1954.

PANETTA, Ester, *Poesie e canti popolari arabi*, Bologne, 1956.

ERLANGER, R. D', *La musique arabe*, 6 vol., Paris, t. I, 1930; t. II, 1935; t. III, 1938; t. IV, 1939; t. V, 1949; t. VI, 1959.

ABBAS, Mouhammad, *Ghadba'al-Ataba* (en arabe), recueil de poésies populaires. Homs, s. d.

JEANNIN, Dom. J., *Recueil des mélodies*, Beyrouh, s. d.

LA MUSIQUE TURQUE

LES plus anciens spécimens de l'art musical turc datent tout au plus du x^ve siècle. Bien que divers essais de notation aient été faits depuis au moins dix siècles, la tradition orale ayant prévalu, la plupart des textes musicaux n'ont malheureusement pas pu parvenir jusqu'à nous. Aussi, pour avoir une idée plus ou moins exacte des origines et du développement de l'art musical turc, l'on est obligé d'avoir recours aux œuvres des théoriciens musulmans du Moyen âge. Ces théoriciens, bien qu'ils aient rédigé leurs œuvres en arabe, nous parlent non seulement de la musique de cette nation, mais de la musique telle qu'elle a été pratiquée sur le large territoire de l'empire arabe d'alors, qui comprenait, en dehors des pays habités par les Arabes eux-mêmes, ceux habités par les Iraniens et par les Turcs. Les chapitres consacrés au *tanbur* (instrument à cordes) du Khorassan, dans les livres de ces théoriciens, le mode cité comme étant en usage chez les Turcs au xiii^e siècle par Safiy-yüd-Din Abd-ul-Mü'min dans son *Kitab-ul Adwar* (*Le livre des cycles*, traduction de Rodolphe d'Erlanger), l'instrument du nom de *yera'ah* cité par Avicenne et Safiy-yüd-Din (Avicenne, *Kitab-uch-Chifa*, traduction d'Erlanger, t. 2, p. 234; Safiy-yüd-Din, *Ach-Charafyyeh*, traduction d'Erlanger, t. III), etc... confirment ce point de vue.

Farabî, parlant au ix^e siècle des sensations sonores naturelles, dit : « Quels sont les gens qui savent distinguer ce qui est naturel de ce qui ne l'est pas ? Ce seront pour nous les habitants des contrées comprises entre le quinzième et le quarante-cinquième degré de latitude... Pour les nations fixées en dehors de l'habitat des précédents... plus au nord, comme vers l'est les nomades turcs... leurs coutumes sont, en beaucoup de choses, tout à fait anormales » (Farabî, *Kitab-ul Musikî-al-Kabîr*, traduction d'Erlanger, t. I, p. 38-39). Quel pouvait être, dans la musique, le reflet de cette anomalie qu'exprime

Farabî, lui-même Turc, né en-deçà du quarante-cinquième degré de latitude, d'une famille apparemment établie depuis longtemps ? Puisqu'il traite dans son livre d'un système musical fondé sur diverses combinaisons tétracordales et évitant plus ou moins les grands sauts d'intervalles, la musique des nomades turcs devait forcément ne pas procéder de celui-ci. Avicenne parle plus explicitement des grands sauts d'intervalles : « Evoluer d'une note à une autre très éloignée donne à l'âme l'impression d'une chose exagérée, comme si elle avait été soumise à un mouvement trop violent » (*op. cit.* p. 140-141). Il ne pourrait pas s'agir, ici, des modes tels que *ouchaké*, *neva*, *abu-saliké* dont les gammes correspondent à celles des modes hypophrygien, hypodorien et dorien et qui, selon Safiy-yüd-Dîn, « inspirent la force, le courage, dilatent l'âme et engendrent la gaîté », et sont « en harmonie avec le tempérament des Turcs » (*Kitab-ul Adwar*, p. 543). Nous savons bien, aujourd'hui, que ces Turcs utilisent dans leur musique divers types de gammes pentatoniques. D'autre part, nous pouvons dire que certaines gammes pentatoniques n'ont rien à voir avec la conception tricordale qui se trouve à la base même du système tétracordal. Or, la musique folklorique turque utilise un système tétracordal issu de combinaisons tricordales, et l'art musical turc, malgré les déviations dues à son évolution ultérieure, révèle une étroite parenté avec cette musique populaire. Ce fait rapproche plutôt la musique turque du système musical traité par ces auteurs, que de n'importe quel système qui en diffère. L'existence de cette gamme pentatonique : *sol-la-do do-ré-fa*, sous le nom de *mayah* dans le *Kitab-ul Adwar* (p. 391, 395 et 401), est une preuve de plus de l'infiltration de certains éléments turco-asiatiques dans la musique dont parlent les livres de ces auteurs.

Divers types de tétracordes et leurs diverses combinaisons sont à la base même de l'art musical turc, et les échelles modales résultent de l'adjonction disjointe ou conjointe de tétracordes de la même espèce ou de genres différents. Deux tétracordes disjoints fournissent une série de huit sons; mais avec les tétracordes conjoints l'on ne peut atteindre qu'une septième. Aussi, pour compléter l'octave, on ajoute un huitième son (ton de disjonction des théoriciens musulmans) soit au grave, soit

à l'aigu de l'échelle. Bien qu'en apparence toutes ces séries de huit sons obtenues d'une façon ou d'une autre aient l'aspect de séries formées de quarts et de quintes, il en va bien autrement dans la réalité. Nous savons bien le rôle important de ce ton de disjonction dans la musique anatolico-grecque de l'Antiquité. D'autre part, nous savons qu'à partir des débuts de l'ère chrétienne cette musique a changé de physionomie : ses modes essentiellement descendants devenant ascendants, leur structure tétracordale se transformant (par exemple chez Gaudence) en une combinaison de quarts et de quintes. Farabî, Avicenne et Safiy-üd-Din continuent cette tradition.

Les théoriciens contemporains de la musique turque ont adopté sans aucune modification cette façon de voir de leurs prédécesseurs (Raouf Yekta, *la Musique turque*, dans l'*Encyclopédie de la musique*, de Lavignac; Suphi Züdhü Ezgi, *Türk Musikîsi Nazariyatı*, İstanbul, 1935). Quant à nous, nous avons renoncé à cette tradition séculaire, en rendant aux échelles modales leur caractère descendant et en rejetant la tradition de quarts et de quintes.

DIVISION DE L'OCTAVE — LES MODES

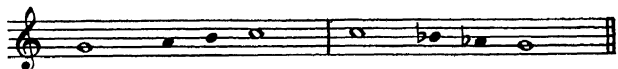
Dans la musique turque, les sons employés dans l'étendue d'une octave dépassent de beaucoup le nombre de douze, et il n'est guère aisé d'en définir le nombre exact. D'après Farabî l'octave est divisée en vingt-deux degrés. « Ce sont là, dit-il, les notes que l'on emploie sur le luth, les unes fréquemment, les autres plus rarement » (Farabî, *op. cit.*, p. 49). Plus loin, dans le chapitre où il donne de longues explications sur les ligatures du luth, il dit : « Les ligatures que nous avons énumérées sont à peu près toutes celles que l'on emploie sur le luth. On ne les rencontre cependant pas toutes ensemble sur un même instrument. Il y en a qui sont indispensables au jeu du luth et employées par tous les musiciens... Quant aux touches qualifiées de voisines de l'index, certains musiciens les rejettent et ne se servent d'aucune d'elles » (Farabî, *op. cit.*, t. 1, p. 179). En revanche sur le *tanbur* du Khorassan, l'octave est divisée en dix-sept degrés (Farabî, *op. cit.*, p. 246-249). Mais suivant les différents

accords que Farabî applique à cet instrument, ce nombre subit des changements considérables (Farabî, *op. cit.*, p. 252-253). Il est bien naturel que l'on ne puisse pas arriver à fixer d'une façon définitive le nombre des degrés de l'octave, ces auteurs traitant non pas de la musique arabe exclusivement, mais avant tout de la musique elle-même, en tant qu'elle est une science et un art, et en second lieu, des résultats des observations faites par eux-mêmes sur la vaste contrée de l'empire arabe habitée par des peuples hétérogènes, auxquelles ils ajoutent des spéculations purement théoriques : « ... C'est pourquoi tu ne reconnaîtras pas comme conformes au naturel tous les rythmes que nous allons citer et tous les genres que nous avons déjà indiqués, quoiqu'ils aient tout ce qu'il faut pour être naturels. La cause en est encore celle que nous venons d'indiquer. Les musiciens se sont bornés au choix de certains genres et de certains rythmes » (Avicenne, *op. cit.*, t. II, p. 179). D'autre part, ces paroles du même auteur, au sujet de la non-concordance des intervalles, fixés théoriquement, avec la réalité des choses, sont très significatives : « Les musiciens de nos jours confondent les intervalles complémentaires, les intervalles emmèles; ils les jouent les uns pour les autres, sans s'apercevoir des différences qu'ils comportent... Leur oreille ne se rend pas compte de ces différences » (Avicenne, *op. cit.*, t. II, p. 150). On doit dire que ces auteurs méticuleux montrent eux-mêmes une certaine hésitation en fixant la place exacte de certains intervalles.

Au XIII^e siècle, Safiy-yüd-Din tenta d'apporter de l'ordre à cet état chaotique. En effet, c'est lui qui fixa les intervalles qui divisent l'octave. D'après lui, l'octave se compose de dix-sept intervalles (*Ach-Charafiyeh*, traduction d'Erlanger, t. III, p. 112-113; *Kitab-ul Adwar*, p. 215). La division de Safiy-yüd-Din fut adoptée par tous les théoriciens et resta en vigueur jusqu'au début de ce siècle, où elle a dû céder la place à un autre point de vue, indiqué par certains théoriciens contemporains, suivant lequel l'octave doit se composer de vingt-quatre intervalles (cf. Raouf Yekta, *la Musique turque* dans l'*Encyclopédie de la Musique* de Lavignac, p. 2985-2987; Suphi Züdhü Ezgi, *Türk Musikâsi Nazariyati*, t. I, p. 20-26; t. IV, p. 179-187; Raouf Yekta, *Türk Musikâsi Nazariyati*, p. 89-93, İstanbul, 1924). Or, ces théoriciens, tout

en adoptant certains intervalles factices, omettent, sous prétexte de ne pas trop compliquer les choses, certains autres qui sont d'un usage courant. Il est vrai que l'on se réfère à un passage de *Muradnâme* (Bedr Dils âd bin Muhammed bin Oruç Gazî), encyclopédie datant du x^ve siècle et qui contient un chapitre consacré à la musique, où l'auteur cite, à côté de la division de l'octave en dix-sept degrés, une autre division en vingt-quatre degrés. Mais, toute explication sur ce sujet ayant été intentionnellement omise par son auteur, ce passage ne pourrait pas servir d'argument solide en cette matière. Il est curieux de constater d'autre part, que, déjà au xix^e siècle, des théoriciens arabes, qui vivaient côte à côte avec les Turcs dans le vaste empire ottoman, parlaient de cette division dans leurs livres (cf. *Risâletuch-Chebabiyyeh fî Sindât-ul Musiki*), avec toutefois, certains emprunts à la terminologie turque. Cette tendance à des intervalles minimes nous fait penser au *tanbur* de Bagdad décrit par Farabî, sur lequel l'intervalle de seconde (exactement l'intervalle de 8/7) se trouve divisé en cinq parties (Farabî, *op. cit.*, t. 1, p. 218-219). On se demande si ce ne sont pas les habitants de la Mésopotamie, de la Syrie et de la péninsule arabe qui auraient, originellement, une prédilection pour ce genre d'intervalles.

Quoi qu'il en soit, si nous revenons aux faits, sans prendre en considération les spéculations théoriques, nous constatons que dans la musique turque, la division de l'octave se fait, essentiellement, conformément aux idées de Safiy-yûd-Din. Rappelons que cet auteur admet trois sortes d'intervalles emmèles : $1 + 1/8$ (ton majeur), $1 + 1/13$ (exactement 65536/59049 : ton mineur), et $1 + 13/243$ (limma), tous adoptés par l'art musical turc. Pour nous expliquer mieux, prenons un intervalle de quarte et, par exemple, la quarte *sol-do*. Nous pouvons y appliquer une division ascendante et une autre, descendante :



Ex. 1.

Ainsi l'intervalle de ton majeur (*Tanîni*) sera inégalement divisé en deux parties. En effet, l'intervalle *sol-la* bémol correspond à un limma, au lieu que *la* bémol-*la* est un apotome (*Küçük mücennep*) de rapport $2187/2048$. Entre le *la* et le *si* se trouve un limma (*Bakiyyeh*) et un apotome. D'autre part, si nous prenons la somme de deux limmas ($256/243$), nous obtiendrons l'intervalle de ton mineur (*Büyük mücennep*), et le surplus de cet intervalle sur le ton majeur sera le comma (*Fazla*). L'exemple suivant donne tous ces intervalles :



Ex. 2.

Classés par ordre de grandeur, nous avons donc les intervalles suivants :

- comma
- limma
- apotome = limma + comma
- ton mineur = 2 limmas
- ton majeur = limma + apotome.

Jusqu'ici, nous avons suivi la division de Safiy-yüddin. Celle-ci nous donne dix-sept degrés dans l'étendue d'une octave. Dans la musique turque on a adopté une division supplémentaire, en dotant d'apotomes les deux grands emmèles de la quarte; cet intervalle est donc divisé de la façon suivante :







Ex. 3.

Cette division fournit vingt-deux intervalles dans une octave. Les théoriciens contemporains, en y intercalant deux autres degrés (*si* plus un comma, *fa* plus un comma), obtiennent la série de vingt-quatre intervalles.

Des signes spéciaux ont été proposés pour désigner les divers intervalles (Raouf Yekta, *la Musique turque* dans l'*Encyclopédie* de Lavignac; Suphi Züdhü Ezgi, *Türk Musikîsi Nazariyatı*; Ahmed Adnan Saygun, *Yedi Karadeniz Türküsü ve bir Horon*, İstanbul, 1938). Ceux que nous adoptons dans cette monographie sont :

♭	bémol de comma	♯	dièse de comma
♭	bémol de limma	♯	dièse de limma
♭	bémol d'apotome	♯	dièse d'apotome

La division du tétracorde en de si petits intervalles n'est nullement nouvelle. L'on sait que dans la musique anatolico-grecque, la division du tétracorde en trois intervalles se faisait de différentes façons. Ces espèces sont connues sous la désignation de « nuances *χρωαί* » dont il faut trouver l'origine dans l'instinct même des peuples disséminés tant dans la Grèce antique elle-même qu'en Asie Mineure. En fixant les intervalles emmèles, les théoriciens musulmans ont pris soin de considérer non seulement les livres théoriques de l'Antiquité, mais encore les variétés d'expressions musicales des divers peuples. Ces intervalles ne s'emploient guère chromatiquement et la quarte ne comporte pas plus de quatre sons, donc trois intervalles. Les divers genres tétracordaux se forment selon la disposition de ceux-ci dans la quarte. Les types de tétracordes employés dans la musique turque sont :

1. —		Genre Kürdî (dorien) : ton majeur, ton majeur, limma
2. —		Genre Neva (phrygien) : ton majeur, apotome, ton mineur.
3. —		Genre Acem (lydien) : limma, ton majeur, ton majeur.
4. —		Genre Hicaz : apotome, se- conde augmentée formée de trois limmas, apotome.

Ex. 4.

L'adjonction d'un tétracorde à un autre du même genre ou de nature différente fournit l'échelle modale. Les mélodies, conformément aux lois qui régissent les *makam*, (c'est-à-dire les modes), évoluent sur les échelles ainsi obtenues.

Bien qu'une échelle modale contienne les sons constitutifs d'une *makam*, elle ne peut être considérée comme la *makam* elle-même. En effet celle-ci est caractérisée par une évolution spéciale de la mélodie sur les degrés de l'échelle modale, et cette évolution n'est pas laissée au hasard : son début, ses arrêts intermédiaires, ses passages modulants sont tous bien déterminés.

Dans l'art musical turc on emploie des *makam* simples et des *makam* composées. Dans les modes simples, l'arrêt intermédiaire, malgré certaines apparences trompeuses, se trouve toujours sur la quarte ou sur la quinte descendantes. Suivant la *makam* adoptée, la mélodie peut commencer par un degré plus ou moins élevé et évoluer de façon diverse ; mais vers la fin elle tend toujours au grave. Donc, le son final se trouve toujours placé au grave. Par conséquent, il n'est pas aisé de parler, à propos de la musique turque, de *makam* ascendantes. Aussi marquons-nous d'une manière descendante les échelles constitutives des *makam* que nous donnons ci-après, sans entrer toutefois dans le détail des évolutions mélodiques. Le tableau contient : 1. l'échelle formée de deux tétracordes disjoints ; 2. son hypo ; 3. la forme intense de l'hypo ; 4. son hyper ; 5. l'échelle formée de deux tétracordes conjoints ; 6. son hypo ; 7. la forme intense

de l'hypo. Les arrêts intermédiaires y sont soulignés, sauf dans le cas de tétracordes conjoints où les arrêts se trouvent sur les degrés communs aux deux tétracordes. Quant au son final, il est toujours le son grave de chaque échelle. Remarquons que certains modes de création plus récente s'adaptent parfaitement à la conception tétracordale. Ceci est dû à l'influence musicale qui agit sur l'imagination créatrice des compositeurs, imbus de l'atmosphère musicale qui les entoure et qui les contraint, inconsciemment, à ne créer que des formes adéquates à celle-ci.

I. ÉCHELLES DU GENRE KÜRDİ (type dorien : 9/8, 9/8, 256/243)

Échelles	Genres	Noms des Makam
<p> <u>Mi</u> ré do si <u>la</u> sol fa mi <u>la</u> sol fa mi <u>mi</u> ré do si la <u>la</u> sol fa mi <u>mi</u> ré do <u>la</u> sol fa mi <u>mi</u> ré do si la <u>la</u> sol fa mi <u>mi</u> ré do si la sol fa mi <u>la</u> sol fa mi <u>ré</u> do si b <u>la</u> <u>la</u> sol fa mi <u>mi</u> ré do </p>	<p> Disjoint hypo du » » » intense hyper du » Conjoint hypo du » » » intense </p>	<p> Kürdî Buselik I </p>
<p> Echelle de la même famille <u>la</u> sol fa mi <u>mi</u> ré do si <u>h</u> la </p>	<p> hypo du disjoint </p>	<p> Hüseynî I </p>

II. ÉCHELLES DU GENRE NEVA (type phrygien : 9/8, 2187/2048, 65536/59049)

Échelles	Genres	Makam
<p>Ré do si^h la</p> <p>sol fa mi^h ré</p> <p>sol fa mi^h ré ré do si^h la sol</p> <p>sol fa mi^h ré ré do si^h</p> <p>la sol fa mi^h ré ré do si^h la</p> <p>Do sib la^h sol sol fa mi^h ré</p> <p>sol fa mi^h ré do sib la^h sol</p> <p>sol fa mi^h ré do sib</p>	<p>Disjoint</p> <p>hypo du</p> <p>" " intense</p> <p>hyper "</p> <p>Conjoint</p> <p>hypo du</p> <p>" " intense</p>	<p>Neva</p> <p>Yegâh</p> <p>Segâh</p> <p>Uşşak</p> <p>Hüseyinî II</p>
<p>Echelle de la même famille</p> <p>sol fa mi^h ré ré do si^h la sol</p>	<p>hypo du disjoint</p>	<p>Rast I</p>

IV. ÉCHELLES DU GENRE HICAZ (apotome, 3 limmas, apotome)

Échelles	Genres	Makam
<p>Ré do \sharp si \flat la sol fa \sharp mi \flat ré sol fa \sharp mi \flat ré ré do \sharp si \flat la sol sol fa \sharp mi \flat ré ré do \sharp si \flat la sol fa \sharp mi \flat ré ré do \sharp si \flat la Do si \flat la \flat sol sol fa \sharp mi \flat ré sol fa \sharp mi \flat ré do si \flat la \flat sol sol fa \sharp mi \flat ré do si \flat</p>	<p>Disjoint hypo du » » intense hyper du disjoint Conjoint hypo » hypo » intense</p>	<p>Şeddi-arabân Nigriz II Hicazkâr</p>

MÉLANGE DES GENRES

I. Hicaz + Neva (phrygien)

Échelles	Genres	Makam
<p>Ré do \sharp si\flat la sol fa mi ré</p> <p>sol fa mi ré ré do \sharp si\flat la sol</p> <p>sol fa mi ré ré do \sharp si\flat</p> <p>la sol fa mi ré ré do \sharp si\flat la</p> <p>Do si\flat la\flat sol sol fa mi ré</p> <p>sol fa mi ré do si\flat la\flat sol</p> <p>sol fa mi ré do si\flat</p>	<p>Disjoint</p> <p>hypo du »</p> <p>» » intense</p> <p>hyper » »</p> <p>Conjoint</p> <p>hypo du »</p> <p>» » intense</p>	<p>Nigriz I</p> <p>Hicaz-i Hümayûn</p> <p>Hicaz</p>

II. Neva (phrygien) + Hicaz

Échelles	Genres	Makam
<p>Ré do si^b la sol fa[#] mi^b ré sol fa[#] mi^b ré ré do si^b la sol sol fa[#] mi^b ré ré do si^b la sol fa[#] mi^b ré ré do si^b la sol fa[#] mi^b ré Do si^b la^b sol sol fa[#] mi^b ré do si^b la^b sol sol fa[#] mi^b ré do si^b sol fa[#] mi^b ré do si^b</p>	<p>Disjoint » hypo du » » intense hyper » » Conjoint » hypo du » » intense</p>	<p>Uzzâl Sûznâk Hüz zam Karciğ ar</p>
<p>Echelle de la même famille sol fa[#] mi^b ré do si^b la sol</p>	<p>hypo du conjoint</p>	<p>Nihavend; Buselik II</p>

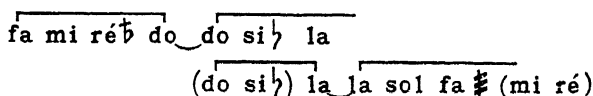
III. Acem + Neva (lydien + phrygien)

Échelles	Genres	Makam
$\overline{\text{Ré do \# si la}} \text{ sol fa mi ré}$ $\text{sol fa mi ré} \overline{\text{ré do \# si la}} \parallel \text{sol}$ $\text{sol fa mi ré} \overline{\text{ré do \# si}}$	Disjoint hypo du » » intense	(Pençgâh) Nişâbûr

IV. Acem (lydien) + Hicaz

Échelles	Genres	Makam
$\overline{\text{Do si}} \text{ la sol fa mi ré} \overline{\text{b do}}$ $\text{fa mi ré} \overline{\text{b do}} \text{ do si} \text{ la sol} \parallel \text{fa}$ $\text{fa mi ré} \overline{\text{b do}} \text{ do si} \text{ la}$	Disjoint hypo du » » intense	Sabâ

Les échelles ci-dessus sont celles des modes simples. Il est à remarquer que le mélange des genres n'implique pas forcément une complexité modale. Au contraire, deux tétracordes de genres différents se combinent souvent, pour faire partie intégrante d'une échelle simple. C'est plutôt par l'adjonction de tétracordes de genres différents et dans une étendue dépassant l'octave, ou par l'emploi alternatif de plusieurs types de tétracordes dans une composition, selon les règles établies, que l'on obtient les échelles des modes composés. Donc ces modes, de par la structure complexe de leurs échelles, comportent des éléments modulants et, éventuellement, plus d'un arrêt intermédiaire. Une étude même succincte de toutes ces combinaisons modales nous entraînerait trop loin. Aussi nous bornerons-nous à donner comme exemple une seule de ces échelles, celle du mode *Beşte-nigâr* :



Cette échelle est formée de tétracordes *Acem* + *Hicaz*, au grave desquels est ajouté un autre du genre *Neva*. La première échelle est celle du mode *Sabâ* (hypo du disjoint intense), tandis que la seconde appartient au mode *Sagâh* (hypo du disjoint intense : genre *Neva*). Le *fa* dièse du tétracorde inférieur sert de son final.

LA RYTHMIQUE

Dans son livre *Ach-Charafiyeh*, Safiy-yüd-Din définit ainsi le rythme : « [C'est] un ensemble de percussions séparées par des temps d'une durée déterminée, ayant entre elles tels ou tels rapports, et disposées de telles ou telles façons par périodes identiques » (trad. d'Erlanger, t. III, p. 159). Cette définition s'applique exactement à la façon dont on conçoit le rythme dans la musique turque. D'autre part, cette conception du rythme nous met, du même coup, en contact avec le monde antique

anatolico-grec. En effet, les traditions rythmiques de ce monde antique, ainsi que celles de l'époque médiévale de l'Islam (traditions arabo-persano-turques) continuent à coexister dans l'art musical turc.

Quand on parle du rythme dans la musique turque, on entend une formule rythmique se répétant d'un bout à l'autre de la pièce, à laquelle la mélodie, tout en gardant une certaine liberté d'allure, s'adapte néanmoins, plus ou moins régulièrement. Certaines formules, même essentiellement différentes, se fondent parfois en une seule. Ainsi, par exemple, le dactyle, l'anapeste et le spondée sont-ils considérés comme les variantes d'une seule et même formule rythmique. En outre, certaines formules rythmiques commencent par l'*arsis*, d'autres par la *thésis*. Pendant l'exécution d'une pièce musicale, il est de règle de scander la mélodie suivant les percussions de la formule rythmique. A cet effet on se sert des instruments à percussion, et spécifiquement du *kudüm*. Parfois aussi la mélodie est accompagnée de mouvements corporels rythmés. Le geste spécifique consiste à lever et à poser alternativement chaque bras sur les genoux. On pourrait dire que le mouvement du bras droit correspond à l'*arsis* et celui du bras gauche à la *thésis*. Mais ceci ne signifie point que ces mouvements des bras correspondent respectivement aux temps lourds et légers. L'on peut en dire autant de syllabes comme *düm*, *tek*, *kâ*, ou *ke*, appropriées à chacune de ces percussions.

Le terme « pied » correspond exactement à ces formules rythmiques. Ces pieds subdivisent la phrase musicale en une série de compartiments, dont certains sont d'une longueur considérable. On les utilise soit d'une façon simple, en les répétant autant qu'il le faut, soit en les combinant et en formant ainsi des unités d'un degré supérieur, ce qui correspond au « cycle redoublé » des théoriciens musulmans, ou bien au *cölon* de la musique antique. Enfin, par la combinaison de plusieurs types de pieds, on obtient des mélanges rythmiques.

Les formules rythmiques, simples ou combinées, peuvent être isochrones ou hétérochrones. Nous donnons ci-après les rythmes usités dans l'art musical turc.

I. RYTHMES SIMPLES

d : düm; t : tek; k : ke (court) ou kâ (long).

a) 4 temps premiers ($2 + 2 =$ deux temps rythmiques isochrones): *Sofıyan* : $\overline{\text{d}} : \overset{\text{u}}{\text{t}} \overset{\text{u}}{\text{k}} ; \overline{\text{d}} : \overline{\text{t}} \overline{\text{k}}$

Paradigme : Fai-lün.

Auteurs musulmans : Rapide de l'égal ternaire.

Comparer avec dactyle. (Dans les rythmes combinés les dactyles, les anapestes et les spondées s'emploient indistinctement.)

b) 5 temps premiers [$(2 + 3 =$ deux temps rythmiques hétérochrones, genre Aksak)].

Türk aksagi : $\overline{\text{d}} : \overline{\text{t}} \overset{\text{u}}{\text{t}}$

Paradigme : Fâ-ilün.

Auteurs musulmans : Léger du disjoint premier.

Comparer avec péon vulgaire.

c) 6 temps premiers ($3 + 3 =$ deux temps rythmiques isochrones, ou $2 + 2 + 2 =$ trois temps rythmiques isochrones) :

Yürük semâi :

a) $\overset{\text{u}}{\text{d}} \overset{\text{u}}{\text{t}} \overset{\text{u}}{\text{t}} : \overset{\text{u}}{\text{d}} \overline{\text{t}}$

b) $\overset{\text{u}}{\text{d}} \overset{\text{u}}{\text{t}} : \overset{\text{u}}{\text{t}} \overset{\text{u}}{\text{d}} : \overline{\text{t}}$

Sengin semâi :

a) $\overline{\text{d}} \overset{\text{u}}{\text{t}} \overset{\text{u}}{\text{t}} : \overline{\text{d}} \overline{\text{t}}$

b) $\overline{\text{d}} \overline{\text{t}} : \overline{\text{t}} \overline{\text{d}} : \overline{\text{t}}$

Paradigme : a) Mefâ-ilün; b) Müf-tai-lün.

Auteurs musulmans : Inégal ternaire continu.

Comparer avec diiambes et choriambes.

Le rythme à trois temps égaux est inexistant dans la musique turque. La musique à trois temps ($3/4$ ou $3/8$), connue sous le nom de Semâi, est d'origine étrangère (peut-être européenne). Quant aux groupes iambiques ou trochaïques, ils se rassemblent plutôt par dipodies ou tétrapodies et entrent dans la composition des rythmes du genre sesquialtère et fournissent l'élément essentiel des combinaisons rythmiques hétérochrones.

Le rythme ci-dessus se présente sous deux aspects bien distincts. Rarement on les rencontre isolément. Dans les compositions ces deux formes se mêlent.

d) 7 temps premiers (3 + 2 + 2 = trois temps rythmiques hétérochrones) :

Devr-i bindî :

$$\begin{array}{ccccccc} \text{u} & \text{u} & \text{u} & : & \text{—} & : & \text{—} & ; & \text{—} & \text{—} & \text{—} & : & \text{—} & : & \text{—} \\ \text{d} & \text{t} & \text{t} & & \text{d} & & \text{t} & & \text{d} & \text{t} & \text{t} & & \text{d} & & \text{t} \end{array}$$

Paradigme : Mefâ-î-lün.

Auteurs musulmans : Léger-lourd du disjoint premier.

Comparer avec épître.

7 temps premiers (2 + 2 + 3 = trois temps rythmiques hétérochrones) :

Devr-i Turan :

$$\text{—} : \text{—} : \frac{(\text{—u})}{\text{t}}$$

Paradigme : Müs-tef-ilün.

Auteurs musulmans : Léger de l'égal ternaire (genre Aksak).

e) 8 temps premiers [(3 + 2 + 3 = trois temps rythmiques hétérochrones (genre Aksak)) :

Müsemmen :

$$\frac{(\text{—u})}{\text{d}} : \text{—} : \frac{(\text{—u})}{\text{t}}$$

ou (2 + 2 + 2 + 2 = quatre temps rythmiques isochrones) :

Düyek :

$$\begin{array}{ccccccc} \text{u} & \text{u} & \text{u} & : & \text{—} & : & \text{—} \\ \text{d} & \text{t} & \text{t} & & \text{d} & & \text{t} \end{array}$$

Çifte Düyek :

$$\frac{(\text{—:—})}{\text{d}} : \text{—} : \text{—}$$

Paradigme : Mefa-âi-lâ-tün.

Auteurs musulmans : Lourd second.

Ce rythme dérivé du Lourd premier des Anciens débutait, à l'origine, par deux iambes et présentait ainsi toutes les particularités d'un rythme Aksak. Dans la musique turque il a été transformé en un rythme syncopé isochrone.

f) 9 temps premiers [(2 + 2 + 2 + « 2 + 1 » = quatre temps rythmiques hétérochrones (genre Aksak))].

Aksak :

$$\text{—} : \text{u} & \text{u} : \text{—} : \text{—} & \text{u} ;$$

$$\text{d} & \text{t} & \text{k} & \text{d} & \text{t} & \text{t}$$

Agir Aksak :

$\overline{\quad} : \overline{\quad} \overline{\quad} : \overline{\quad} : \overline{\quad} \overline{\quad}$
 d t k d t t

ou $[(2 + 2 + 2 + \ll 1 + 2 \gg = \text{quatre temps rythmiques hétérochrones (genre Aksak)}]$:

Evfer : $\overline{\quad} : \overline{\quad} \overline{\quad} : \overline{\quad} : \overline{\quad} \overline{\quad}$
 d t k d t t

g) 10 temps premiers $[(2 + \ll 1 + 2 \gg + 2 + \ll 2 + 1 \gg = \text{quatre temps rythmiques hétérochrones (genre Aksak)}]$:

Aksak semâî :

$\overline{\quad} : \overline{\quad} \overline{\quad} : \overline{\quad} : \overline{\quad} \overline{\quad}$
 d t k d t t

Agir Aksak semâî :

$\overline{\quad} : \overline{\quad} \overline{\quad} : \overline{\quad} : \overline{\quad} \overline{\quad}$
 d t k d t t

Paradigme : Fâ-ilün + Fâ-ilün.

Auteurs musulmans : Léger Ramal.

Exécuté très vivement, ce rythme prend le nom de Curcuna (Djourdjouna). Le paradigme des Anciens ne correspond pas exactement à ce rythme, où le iambe de la première section est remplacé, dans la seconde section, par un trochée. On doit se rappeler que les scansion, chez les auteurs musulmans, sont parfois assez vagues.

II. RYTHMES COMBINÉS ET RYTHMES FORMANT DES CYCLES REDOUBLÉS

a) 10 temps premiers $(2 + 3 + 1 + 2 + 2 = \text{cinq temps rythmiques hétérochrones})$:

Nim-Fahîe ou *Lenk-Fahîe* :

$(\overline{\quad} : \overline{\quad} \overline{\quad})$
 $\overline{\quad} : \overline{\quad} : \overline{\quad} :: \overline{\quad} : \overline{\quad} \overline{\quad}$
 d t d t t k

Paradigme : Müf-tai-lün + Fai-lün.

Auteurs musulmans : Fâhitî; forme ancienne : Fai-lün + Müf-tai-lün.

Cycle redoublé du rythme précédent (dix temps rythmiques isochrones) :

20 $(2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2)$:

Fabte :

$$\overline{-d} : \overbrace{\overbrace{u}^{(-)} u}^{(-)} : \overline{-t} :: \overline{-t} : \overline{-t} :: \overline{-d} : \overbrace{\overbrace{t}^{(-)} t}^{(-)} :: u \quad u : t \quad k$$

Paradigme : Müf-tai-lün + Fai-lün + Müf-tai-lün + Fai-lün.

Auteurs musulmans : Fâhitî : forme ancienne : Fai-lün + Müf-tai-lün + Fai-lün + Müf-tai-lün. Autre forme : Müf-tai-lün + Fai-lün + Müf-tai-lün + Fai-lün.

b) 12 temps premiers ($3+3 + 2+2+2 =$ cinq temps rythmiques hétérochrones):

Firençe'nin : $\begin{array}{cc} \text{U} & - \\ \text{d} & \text{t} \end{array} : \begin{array}{cc} \text{U} & - \\ \text{d} & \text{t} \end{array} :: \begin{array}{cc} \text{U} & \text{U} \\ \text{t} & \text{k} \end{array} : \begin{array}{cc} \text{U} & \text{U} \\ \text{t} & \text{k} \end{array} : \begin{array}{cc} \text{U} & \text{U} \\ \text{t} & \text{k} \end{array}$

Paradigme : Mefâ-ilün + Müf-tai-lün

ou $(2+2+2 + 2+2+2 =$ six temps rythmiques isochrones):

$$\text{Nim-Çember : } \frac{\text{---}}{d} :: \frac{\text{O}}{t} \frac{\text{O}}{k} :: \frac{\text{---}}{d} :: \frac{\boxed{\text{---}}}{t} :: \frac{\text{O}}{t} \frac{\text{O}}{k}$$

Paradigme = Müf-tai-lün + Müf-tai-lün.

Auteurs musulmans : Ramal.

Cycle redoublé du même rythme (douze temps rythmiques isochrones) :

Çenber :

$\overbrace{d : t : k : d : d : t : t}^{[1]} : \overbrace{t : d : \overbrace{t : t : k : t : k}^{[2]}}^{[3]}$

Paradigme : Müf-tai-lün + Müf-tai-lün + Müf-tai-lâ-tün + Fai-lün.

Auteurs musulmans : Ramal.

[Nombre des temps premiers : 24

$$(2+2+2 + 2+2+2 + 2+2+2+2 + 2+2).$$

c) 13 temps premiers ($2+2 + 2+2 + 2+2 =$ six temps rythmiques hétérochrones) :

Nim-Evsat :

$$\frac{c}{t} \frac{c}{k} : \frac{c}{t} \frac{1}{k} :: \frac{(\underline{d} : \underline{t})}{d} :: \frac{(\underline{d} : \underline{d})}{d} \quad \text{autre forme}$$

Paradigme = Fâ-ilün + Fai-lün + Fai-lün.

Cycle redoublé du même rythme (douze temps rythmiques hétérochrones) :

Evsat :

$$\begin{array}{cccccccccccc} \cup & \cup & : & \cup & - & :: & \overline{(-i-)} & :: & - & : & - & :: & - & : & \cup & - & :: & \overline{(-i-)} & :: & \overline{(-i-)} \\ t & k & & t & k & & d & t & & d & & d & & t & & t \text{ } \overline{k} & & d & & d \end{array}$$

Paradigme : Fâ-ilün + Fai-lün + Fai-lün + Fâ-ilün + Fai-lün + Fai-lün.

[Nombre de temps premiers :

$$26 (2+3 + 2+2 + 2+2 + 2+3 + 2+2 + 2+2)].$$

d) 14 temps premiers (3+2+2 + 3+2+2 = six temps rythmiques hétérochrones) :

Devr-i Revân : $\overline{\quad} : \overline{\quad} : \overline{\quad} :: \overline{\quad} : \overline{\quad} : \overline{\quad}$

$$\begin{array}{ccccccc} d & & t & & t & & d & & t & & t \end{array}$$

Paradigme : Mefâ-î-lün + Mefâ-î-lün.

Auteurs musulmans : Léger-lourd du disjoint premier;

ou (3+3 + 2+2+2+2 = six temps rythmiques hétérochrones) :

Firengî Fer' :

$$\overline{\quad} : \overline{\quad} : \overline{\quad} :: \overline{\quad} : \overline{\quad} : \overline{\quad} : \overline{\quad} : \cup \cup \cup \cup$$

$$\begin{array}{cccccccccccc} d & d & & d & d & & d & t & & d & d & & t & & t & k & t & k \end{array}$$

Paradigme : Mefâ-ilün + Müf-tai-lâ-tün.

e) 16 temps premiers :

(3+3 + 2+2 + 2+2+2 = sept temps rythmiques hétérochrones) :

Berefchan : $\overline{\quad} \cup : \overline{\quad} \cup :: \overline{\quad} : \cup \cup :: \cup \cup : \overline{\quad} : \cup \cup$

$$\begin{array}{cccccccccccc} d & t & & d & t & & d & d & t & & d & d & & t & & t & k \end{array}$$

Paradigme : Mefâ-ilün + Fai-lün + Müf-tai-lün.

Auteurs musulmans : Lourd premier;

ou (2+2+2+2 + 2+2+2+2 = huit temps rythmiques isochrones) :

İ. *Nim-Hâff* :

$$\cup \cup : \overline{\quad} :: \cup \cup : \overline{\quad} :: \cup \cup : \cup \cup : \overline{\quad} : \cup \cup$$

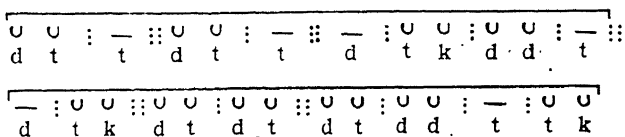
$$\begin{array}{cccccccccccc} d & t & & t & & d & t & & t & & d & t & & d & d & & t & & t & k \end{array}$$

Paradigme : Fai-lün + Fai-lün + Müf-tai-lâ-tün.

Auteurs musulmans : Léger-lourd. (Voir le rythme suivant, à 16 temps.)

Cycle redoublé du même rythme (seize temps rythmiques isochrones).

Hafif :

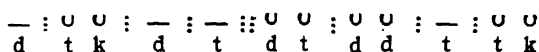


Paradigme : Fai-lün + Fai-lün + Müf-tai-la-tün + Fai-lün + Fai-lün + Müf-tai-lâ-tün.

Auteurs musulmans : Léger-lourd. (Voir le rythme à 32 temps suivant.)

[Nombre des temps premiers : 32 ($4 \times 2 + 2 + 2 + 2 + 2$)].

II. *Fer' ou Fer'i Muhammes* :

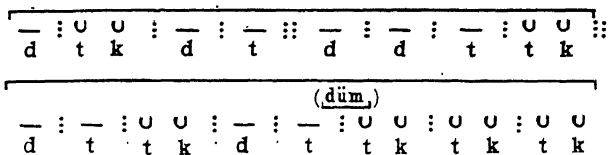


Paradigme : Müf-tai-lâ-tün + Müf-tai-lâ-tün.

Auteurs musulmans : Léger-lourd (ou Muhammes).

Cycle redoublé du même rythme (seize temps rythmiques isochrones) :

Muhammes :



Paradigme : Müf-tai-lâ-tün + Müf-tai-lâ-tün + Müf-tai-lâ-tün + Müf-tai-lâ-tün.

Auteurs musulmans : Léger-lourd (ou Muhammes).

[Nombre des temps premiers : 32 ($4 \times 2 + 2 + 2 + 2 + 2$)].

f) 18 temps premiers :

($2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 =$ neuf temps rythmiques isochrones) :

Türkî-Darb :

— : $\text{ü ü} : \text{ü ü} :: \text{—} : \text{—} :: \text{—} : \text{ü ü} : \text{—} : \text{ü ü} :$
 t t k t k d d t t k d d d

Paradigme : Müf-tai-lün + Fai-lün + Müf-tai-lâ-tün;
 ou (2+2+2 + 2+2 + 2+2 + 2+2 = neuf temps
 rythmiques isochrones) :

Nim-Devr :

— : — : — :: $\overbrace{(-:-)}^{\text{—}} : \overbrace{(-:-)}^{\text{—}} :: \text{ü ü} : \text{ü ü}$
 d d t d d t k t k

Paradigme : Müf-tai-lün + Fai-lün + Fai-lün + Fai-lün.

Si l'on compare ce cycle à sa forme redoublée, l'on voit qu'il est augmenté d'un dactyle.

Cycle redoublé du même rythme (quatorze temps rythmiques isochrones) :

Devr-i Kebir :

$\overbrace{\text{—} : \text{—} : \text{—} :: \overbrace{(\text{ü ü} : \text{ü ü})}^{\text{—}} : \text{—} :: \text{—} : \text{—} : \text{—} :: \overbrace{(\text{—}:-)}^{\text{—}} : \overbrace{(\text{—}:-)}^{\text{—}} :: \text{ü ü} : \text{ü ü}}$
 d d t d t t k t k

Paradigme : Müf-tai-lün + Fai-lün + Fai-lün + Müf-tai-lün + Fai-lün + Fai-lün.

Auteurs musulmans : Variante du Fâhitî (cycle redoublé du rythme à 10 temps premiers : Fahte).

[Nombre des temps premiers :

28 (2 × 2+2+2 + 2+2 + 2+2)].

g) 21 temps premiers :

(2+3 + 2+2 + 2+2 + 2+2 + 2+2 = dix temps
 rythmiques hétérochrones) :

Durak evferi :

$\text{ü ü} : \text{ü —} :: \overbrace{(-:-)}^{\text{—}} : \overbrace{(-:-)}^{\text{—}} :: \overbrace{(-:-)}^{\text{—}} : \overbrace{(-:-)}^{\text{—}}$
 t k t k d d t t

Paradigme : Fâ-ilün + Fai-lün + Fai-lün + Fai-lün + Fai-lün.

h) 24 temps premiers :

$$(2+2 + 2+2+2 + 2+2+2 + 2+2 + 2+2 = \text{douze temps rythmiques isochrones}).$$
Nim-Sakîl :
$$\text{—} : \text{U} \text{ U} :: \text{—} : \text{U} \text{ U} : \text{U} \text{ U} :: \text{—} :$$

$$\text{d} \quad \text{t} \quad \text{k} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{k} \quad \text{t} \quad \text{k} \quad \text{d}$$

$$\frac{(\text{U} \text{ U})}{\text{t}} : \frac{(\text{U} \text{ U})}{\text{t}} :: \frac{(\text{—} : \text{—})}{\text{t}} :: \text{U} \text{ U} : \text{U} \text{ U}$$

$$\text{t} \quad \text{t} \quad \text{t} \quad \text{t} \quad \text{k} \quad \text{t} \quad \text{k}$$

Paradigme : Fai-lün + Müf-tai-lün + Müf-tai-lün + Fai-lün + Fai-lün.

Auteurs musulmans : combinaison de deux types de Fâhitî, (Fahte), le second inversé.

Cycle redoublé du même rythme (vingt-quatre temps rythmiques isochrones) :

Sakîl :
$$\text{—} : \text{U} \text{ U} : \text{—} : \text{U} \text{ U} : \text{U} \text{ U} :: \text{—} : \text{U} \text{ U} : \text{—} :: \text{—} : \text{—} :: \text{—} : \text{—} ::$$

$$\text{d} \quad \text{t} \quad \text{k} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{k} \quad \text{t} \quad \text{k} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{k} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{t} \quad \text{d} \quad \text{d}$$

$$\text{—} : \text{—} :: \text{—} : \text{—} : \text{—} :: \text{U} \text{ U} : \text{U} \text{ U} : \text{U} \text{ U} :: \text{U} \text{ U} : \text{U} \text{ U} :: \text{—} : \text{U} \text{ U}$$

$$\text{t} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{t} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{k} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{k}$$

Paradigme : Fai-lün + Müf-tai-lün + Müf-tai-lün + Fai-lün + Fai-lün + Fai-lün + Müf-tai-lün + Müf-tai-lün + Fai-lün + Fai-lün.

Auteurs musulmans : Voir Nim-Sakîl.

[Nombre des temps premiers :

$$48 (2 \times 2+2 + 2+2+2 + 2+2+2 + 2+2 + 2+2)].$$

i) 26 temps premiers :

$$(2+2+2 + 2+2+2+2 + 2+2+2+2 + 2+2 = \text{treize temps rythmiques isochrones}) :$$
Charkî Devr-i revâni :
$$\text{—} : \text{—} : \text{—} :: \text{U} \frac{(\text{düm})}{\text{U} : \text{U}} \text{U} : \text{—} : \text{—} :: \text{U} \frac{(\text{düm})}{\text{U} : \text{U}} \text{U} : \text{—} : \text{—} :: \text{U} \frac{(\text{düm})}{\text{U} : \text{U}} \text{U} : \text{—} : \text{—} :: \text{U} \frac{(\text{düm})}{\text{U} : \text{U}} \text{U}$$

$$\text{d} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{t} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{t} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{t} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{t} \quad \text{d} \quad \text{t} \quad \text{t}$$

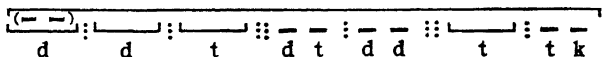
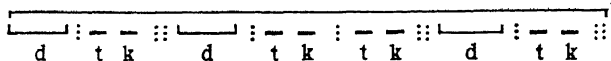
(autre forme)

$$\frac{(\text{düm})}{\text{U} : \text{U}} \quad \text{tek} \quad \frac{(\text{düm})}{\text{U} : \text{U}} \quad \text{tek} \quad \frac{\text{t}}{\text{U} : \text{U}} \quad \frac{\text{k}}{\text{U} : \text{U}}$$

j) 28 temps premiers :

$(2+2 + 2+2+2 + 2+2 + 2+2+2 + 2+2 + 2+2 =$ quatorze
 temps rythmiques isochrones):

Remel:



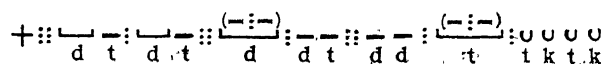
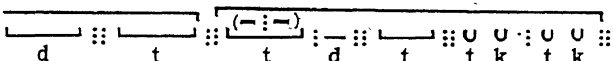
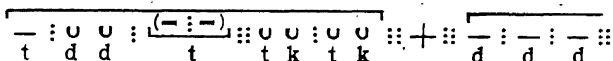
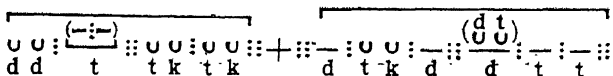
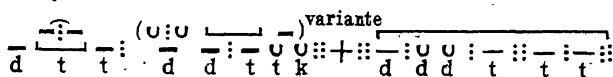
Paradigme : Fai-lün+Müf-tai-lün+Fai-lün + Müf-tai-lün+Fai-lün+Fai-lün.

Ce rythme est une autre variante du Fâhitî (Fahte).

MÉLANGES DES RYTHMES

En ajoutant certains rythmes à d'autres (par exemple : deux Remel à deux Muhammes, etc.) l'on obtient des groupes rythmiques combinés. Ces groupes sont connus sous l'épithète de *darbeyn*. Le rythme *darbeyn* ne peut pas avoir une figure fixe. Toutefois, certaines de ces combinaisons possèdent une physionomie bien définie. Ces groupes rythmiques fournissent les exemples les plus longs et les plus compliqués de la rythmique turque.

Rythme Zincir :

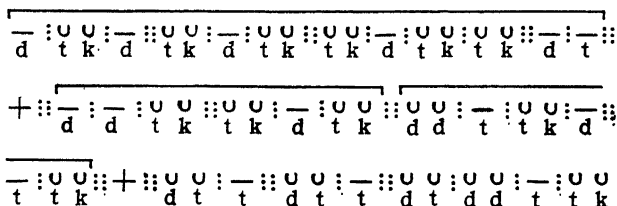


Formation : Agir (Çifte) Düyek + Fahte + Çenber + Devr-i Kebir + Berefchan.

Genre : quarante-sept temps rythmiques hétérochrones.

Les temps premiers des rythmes composants n'étant pas isochrones, si l'on compte les valeurs sans prendre en considération ce fait, on aura 60 (ou 120) temps, ce qui est faux.

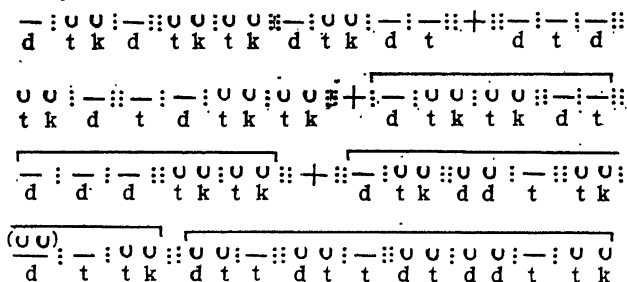
Rythme *Hâvî* :



Formation : Çenber + Çenber + Nim-Hafif.

Genre : trente-deux temps rythmiques isochrones.

Rythme *Darb-i Fetih* :



Formation :

Türki-Darb + Türki-Darb + Fahte + Hafif.

Genre : quarante-quatre temps rythmiques isochrones.

NOTIONS SUR LA COMPOSITION ET L'EXÉCUTION

La musique instrumentale et la musique vocale sont deux branches de la musique turque. Cette musique étant

essentiellement monodique, les instruments qui accompagnent le chant ne font que répéter la même mélodie pendant la durée de ce chant. En outre, les pièces vocales ne sont destinées à aucune voix en particulier. L'étendue de l'échelle musicale ne dépassant pas la double octave, le diapason choisi peut convenir, jusqu'à un certain point, à toutes les voix, et dans le cas où le chanteur éprouve une certaine gêne à chanter trop bas, il ne voit aucun inconvénient à transposer le passage en question à son octave aiguë; les passages aigus se chantent plutôt en fausset. Bien que la double octave soit notée du *ré* 1 au *ré* 3 en clef de *sol*, d'après l'accord usuel, le *ré* sonne comme le *la* du diapason normal. Quant à la musique instrumentale, celle-ci non plus n'est destinée à aucun instrument particulier. Chaque instrument est bon pour l'exécuter.

Les pièces sont constituées de manière à former une suite dans un même mode. Cette suite est connue sous le nom de Fasil. Les formes employées dans les pièces vocales ou instrumentales se réduisent à peu près à ces schémas : ABCB, ABCBDBEB, ABACA. On commence le Fasil par le Taksim, pièce improvisée par un instrumentiste; un prélude instrumental nommé Péchrev le suit, après quoi l'on attaque une série de pièces vocales. Des pièces de longue haleine telles que Kâr, Beste, Nakich, Semâî, en occupent la première partie; l'on continue par des chants plus courts et plus légers et ensuite par des airs de danse, et l'on termine par une pièce instrumentale nommée Saz Semâî. Les instruments employés sont le *tanbur*, l'*ud*, le *kanun*, le *kemençe*, le *santur*, le *ney*, le *kudüm* et le *def*, que nous allons décrire maintenant.

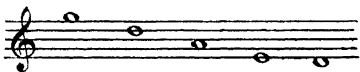
LES INSTRUMENTS

Le *tanbur* est un instrument à long manche. La caisse sonore en est ronde et bombée. Le manche est muni de ligatures. Le nombre des ligatures n'est pas absolument fixe. Théoriquement les ligatures de la première octave sont au nombre de vingt-quatre, tandis qu'en pratique elles peuvent être moins ou même plus nombreuses. Quant à la seconde octave, elle ne dispose pas de plus

de quinze ligatures. Mais celles-ci étant mobiles, le musicien peut combler les lacunes en les arrangeant selon les intervalles du mode choisi. L'instrument est à huit cordes, groupées par deux et accordées de la manière suivante :



L'*ud* est un instrument à cordes. Le manche, dépourvu de ligatures, qu'il semble avoir possédées naguère, est court, tandis que la caisse sonore, ovale et bombée, est très grande. Il comporte dix cordes, groupées par deux et accordées de la façon suivante :



Depuis quelque temps, il est devenu d'usage de placer une corde supplémentaire, accordée à la quarte inférieure du groupe grave, au bas des chanterelles. Le musicien, pour jouer de cet instrument, se sert d'un plectre, qui, en général, est une plume d'aigle.

Le *kanun* est un instrument à cordes pincées et en forme de trapèze, que l'on tient sur les genoux et dont on joue au moyen de plectres placés, dans chaque main, entre l'index et un anneau métallique. L'instrument a soixante-douze cordes groupées par trois. L'étendue en

est la suivante :

A musical staff with a bass clef. It shows a range of notes: G3 (half), A3 (quarter), B3 (half), C4 (quarter), D4 (half), E4 (quarter), F4 (half), G4 (quarter), A4 (half), B4 (quarter), C5 (half), D5 (quarter), E5 (half), F5 (quarter), G5 (half), A5 (quarter), B5 (half), and C6 (quarter). This represents the range of the instrument.

De petites pièces de métal que l'on pose sous les cordes servent à les raccourcir, permettant ainsi au musicien d'obtenir les sons qu'il désire.

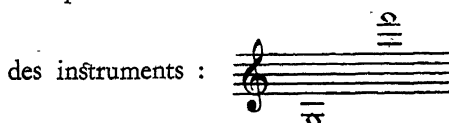
Le *kemençe* est un instrument à archet que l'on tient verticalement sur le genou. Ses trois cordes sont accor-

dées de la manière suivante :

A musical staff with a treble clef. It contains three notes: G4 (half), A4 (quarter), and B4 (half). This represents the tuning of the three strings of the kemençe.

Les cordes se trouvent à une hauteur approximative de cinq millimètres de la touche; la coutume est de jouer de cet instrument en touchant les cordes de côté avec les ongles.

Le *ney* est le nom d'une famille d'instruments à vent en roseau, à l'extrémité supérieure desquels on applique une embouchure d'ivoire ou de corne en forme de cône tronqué. Leur étendue est de deux octaves plus une septième mineure que l'on note de la façon suivante, sans prendre en considération les différentes hauteurs



La sonorité du *ney* rappelle celle de la flûte. Son appellation varie avec ses dimensions. Le *mansur ney* sonne à peu près comme un instrument en *ut*. Les autres *ney* sont : *sûpürdeh ney* (sonnant une quarte au-dessus du mansur); *müstahsen ney* (tierce mineure supérieure); *kiz ney* (seconde); *chah ney* (seconde inférieure); *davud ney* (tierce inférieure); *bolahenk ney* (quarte inférieure).

Les *nisfiyye* sont des *ney* de petites dimensions. Chaque *ney* peut avoir sa *nisfiyye* qui sonne à son octave supérieure. Une partie des *ney*, aussi bien que des *nisfiyye*, sont tombés en désuétude.

Les *kudüm* consistent en deux petites timbales faites de métal recouvert de préférence de peau de chèvre, et dont on joue au moyen de deux baguettes. Les *kudüm* étaient employés surtout par les *mevlevites*, connus sous le nom de derviches tourneurs, pendant leur cérémonie rituelle.

Le *halile* ou *zil* : ce sont les cymbales. On se servait des cymbales pendant les cérémonies rituelles des *rufai* et de certaines autres confréries.

Un autre instrument religieux est le *mazhar*, sorte de tambour de basque de dimensions variées, sans grelots.

Le *def* est une sorte de tambour de basque muni de cinq paires de toutes petites cymbales.

LA MUSIQUE FOLKLORIQUE

La Turquie, dont la majeure partie est située sur le territoire connu sous le nom d'Asie Mineure, fut, depuis des temps immémoriaux, le berceau de civilisations innombrables. En outre, cette même terre a servi de pont à divers peuples qui l'envahirent, pour disparaître au bout d'un certain temps, les uns s'assimilant au peuple autochtone, les autres quittant définitivement ces terres. Les Turcs eux-mêmes s'infiltrèrent dans le pays bien avant l'arrivée de la dynastie seldjoukide et s'y établirent. Il serait assez malaisé de définir d'une façon précise ce que nous ont légué tous ces peuples. Mais ce qui nous surprend, c'est d'y constater une homogénéité dans le folklore musical, tout en réservant, bien entendu, la part des divers dialectes musicaux.

LE CARACTÈRE DESCENDANT.

La musique folklorique turque est, essentiellement, de caractère descendant. Habituellement, une mélodie commence à un degré élevé de l'échelle et descend vers le son final qui se trouve au bas de cette échelle. Ce son final est, le plus souvent, le son le plus grave de la mélodie. Quant au degré auquel on attaque la mélodie, il n'est point choisi au hasard : il peut être la dixième, l'octave, la septième mineure, la quinte ou la quarte du son final. Dans des mélodies de longue haleine, si le chant commence par le son qui sert de final (avec ou sans appoggiature ascendante), le chanteur monte le plus souvent à l'un des degrés mentionnés ci-dessus. Dans certaines mélodies à quatre sections, la troisième est attaquée souvent — mais non nécessairement — sur la douzième. La mélodie ci-dessous est un exemple de ce genre descendant :



Ex. 5.

Dans les mélodies à ambitus restreint l'évolution linéaire s'effectue aussi dans le sens descendant, et d'une façon générale, si le son final sert d'arrêt intermédiaire, la mélodie descend jusqu'à la seconde majeure ou la tierce mineure inférieures. Dans le cas où les arrêts intermédiaires diffèrent du son final, la ligne mélodique revêt parfois un aspect plutôt stagnant.

LES MODES

Nous croyons avoir toutes les raisons d'affirmer que la musique folklorique turque est d'origine pentatonique. Qu'il s'agisse d'une mélodie de grande étendue ou d'une autre d'ambitus restreint, ce sont presque toujours les degrés d'une échelle pentatonique qui en forment l'ossature. Il est vrai que les mélodies pentatoniques pures sont très rares en Turquie; mais sous l'apparence hexatonique ou heptatonique de la plupart des mélodies il n'est point difficile de découvrir cette structure pentatonique.

Il s'agit de l'échelle descendante *la-sol-mi-ré-do-la*, dans laquelle on intercale des sons mobiles. Ainsi, dans le tricorde supérieur on aura un *fa* dièse (comme broderie du *sol*, ou comme note de passage du *mi* au *sol*) ou un *fa* naturel (comme broderie du *mi* ou comme note de passage du *sol* au *mi*). Quant au *si* du tricorde inférieur, s'il

n'est pas introduit comme broderie ou note de passage, le plus souvent, vers la fin de la mélodie, il prend la place du *do*, et donne ainsi naissance à un autre genre de tricorde : *ré-si-la* au lieu de *ré-do-la* :

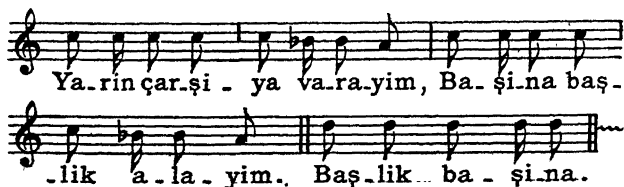


Ex. 6.

Ici la hauteur est tout à fait conventionnelle. Remarquons que le *la* nous servira toujours pour désigner le son final.

Dans certaines mélodies, forcément plus récentes, on trouve le *do* et le *si* comme notes réelles, faisant partie intégrante de l'échelle. La coexistence de ces deux notes transforme le tricorde originel en un tétracorde du type phrygien : *ré-do-si-la*. La force attractive du son final se fait sentir surtout sur ce deuxième degré qui joue, en ce cas, le rôle d'une sensible descendante, et de ce fait, se rapproche de plus en plus du son final. Ainsi le *si* comme broderie inférieure du *do* (*do-si-do*) sera très rapproché de ce son, tandis que comme broderie supérieure du *la* (*la-si-la*) il en sera éloigné, et, dans le tétracorde *ré-do-si-la*, le *si* tendra de plus en plus vers le son final, c'est-à-dire *la*. Les tétracordes résultant de la combinaison de deux tricordes gardent leur caractère tricordal et diffèrent d'un autre type de tétracorde, formé celui-ci de quatre sons réels. Les mélodies appartenant à ce dernier type dépassent cependant rarement l'étendue d'une quarte. Cette chanson qui évolue dans une étendue de tierce mineure et n'atteint la quarte qu'au refrain est un exemple assez caractéristique de ce type :





Ex. 7.

Est-ce à dire que les tétracordes provenant des combinaisons tricordales ne revêtent jamais le caractère de vrais tétracordes, avec leurs quatre sons réels ? Loin de là. L'analyse des mélodies nous montre que ces combinaisons tricordales peuvent donner naissance à des tétracordes réguliers, par la superposition desquels naissent, à leur tour, divers modes. La musique folklorique de la Turquie nous fournit plusieurs exemples de ce genre :

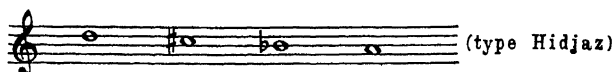


Ex. 8.

Ces tétracordes de type dorien ou phrygien servent à former les échelles sur lesquelles évoluent les modes employés dans la musique folklorique turque, le premier donnant naissance au mode *kurdi* (dorien) et au mode *huseynî* (hypodorien), qui est différent du type hexatonique, et le second donnant naissance aux modes phrygien, hypophrygien et hypophrygien tendu. Remarquons qu'aucune de ces dénominations que nous empruntons soit à l'art traditionnel turc, soit à la ter-

minologie grecque n'est employée, ni connue des paysans turcs.

Le type Hidjaz (tétracorde), que l'on rencontre dans certaines mélodies, vient compléter cette liste :



Ex. 9.

C'est ce tétracorde qui engendre les modes Hidjaz, Karcigar et Nigriz employés dans certaines mélodies.

STRUCTURE DES MÉLODIES

On peut classer les mélodies, d'une façon générale, en six catégories :

I. — Celles qui suivent de près le rythme de la parole et donnent naissance, ainsi, à une sorte de parlando-recitativo (voir ex. 7).

Les mélodies appartenant à ce genre ne dépassent généralement pas la tierce, mineure ou majeure, ou, tout au plus, la quarte. Elles se chantent sur des paroles — le nombre de vers étant souvent indéterminé — dont le nombre de syllabes est lui-même fréquemment indéfini. Néanmoins, dans le cas où elles sont appliquées à des poésies d'une forme définie elles peuvent, à leur tour, acquérir une forme plus régulière, où les deux sections A et B de la mélodie correspondent aux deux vers d'un texte. Elles prennent alors, suivant le nombre de syllabes de chaque vers et le caractère général de la poésie, des noms spéciaux et désignent une manière de dire les paroles. Les mélodies de cette catégorie peuvent être considérées comme appartenant au genre pré-modal.

II. — Mélodies qui suivent de près le rythme de la parole, mais, à la fin de chaque vers, demi-strophe ou strophe, laissent en suspens la phrase musicale, en exigeant, toutefois, la descente au son final. La phrase musicale est complétée alors par l'adjonction d'une seconde section (appelée section complémentaire) sur laquelle se chantent certaines exclamations, telles que *oy*, *ah*, ou certains mots n'ayant aucune relation, ou presque, avec les paroles initiales.

I (♩ = cca. 54)

Felek al.dı dev . ra.nı.mı — de . mi . mi,

Dağ-lar dağ-lar de . mi — mi — etc.

S. C.
Ex. 10.

Cette section complémentaire, destinée à emmener la mélodie au son final, a souvent un rythme bien défini et emprunte une formule mélodique qui se répète à la manière d'une progression mélodique. Elle acquiert même l'aspect d'une mélodie de danse. Nous donnons ci-dessous l'exemple d'une strophe récitée sur une même formule, à laquelle s'ajoute la section complémentaire, ce qui nous donne la forme A-A-A-A-SC :

I

Ner.de güzel görzem kaynar co-şa - rım,—

II

Ne gü.zele doymaz gözüm var be - nim;—

III

Ner . de gü.zel

S. C.

Nolur kar.li dağ-lar ne ñ o . - gu - lur,

ne ñ o . - lur ne ñ o . - lur,

ne ñ o . - lur. —————

Ex. 11.

III. — Mélodies qui, tout en suivant de près le rythme de la parole, donnent lieu à des vocalises, dont l'emplacement dans le discours mélodique est strictement défini. Ordinairement elles comportent quatre vers (dans certains genres une demi-strophe) de huit ou de onze syllabes. Ici encore, la mélodie de forme AB-AB restant en suspens, l'on ajoute des sections complémentaires à la fin de chaque section.

Divers types de cette catégorie qui se distinguent par des noms particuliers, tels que Bozlak, Maya, Hoyrat, Garip, Çukurova, etc., forment, pour ainsi dire, des moules selon lesquels se façonnent les paroles. Pour en donner une idée nous citerons le type Bozlak qui se chante toujours sur des vers de onze syllabes.

1^{er} vers : 6 syllabes avec une courte inflexion de la voix sur la sixième + 5 syllabes souvent répétées; section A;

2^e vers : 5 syllabes récitées sans interruption + courte section B complémentaire emmenant la mélodie à l'arrêt intermédiaire;

3^e vers : reprise de la section A, soit à la même hauteur, soit plus haut : A;

4^e vers : reprise de la section B, laissant la mélodie en suspens : B.

Adjonction : section complémentaire ramenant la mélodie au son final.

L'exemple 5 est typique du Bozlak. Par contre, certains types de cette catégorie se distinguent, en plus de leur caractère parlando-recitativo orné de vocalises, par l'adoption d'un mode qui, en ce cas, leur devient propre. Ainsi le type Garip se chante seulement sur cette échelle : *sol-fa-mi-ré* + *ré-do* dièse-*si* bémol-*la*.

IV. — Mélodies dont le rythme se plie aux exigences des poésies utilisant les mètres de l'Arûz arabe. Même certaines mélodies de composition syllabique se chantent de cette façon :



Ex. 12.

V. — Mélodies qui accusent un rythme plus ou moins caractérisé. Le style parlendo-recitativo ne s'y trouve pas. Toutefois, il est fréquent qu'elles n'aient pas la rigueur rythmique des mélodies à danser avec ou sans paroles :



Ex. 13.

VI. — Des mélodies à danser, avec ou sans paroles, entrent dans cette catégorie. Ici le rythme est régulier, et le plus souvent, une courte formule mélodique d'ambitus assez restreint se répète sans cesse. Toutefois cela dépend du caractère de la danse. Ainsi, si certaines mélodies des *horon*, danses de la mer Noire, ne sont que des formules mélodiques ne dépassant pas la tierce, ou tout au plus la quinte, celles des danses *zeybek* lent de la mer Egée peuvent atteindre une neuvième, avec des inflexions sur certaines notes :



Ex. 14.

LE RYTHME

La rareté extrême du rythme à trois temps attire l'attention. Par contre, toutes les variétés des rythmes Aksak se retrouvent dans la plupart des danses. Voici quelques exemples de ces rythmes :

Deux temps rythmiques hétérochrones :

Trois temps rythmiques hétérochrones :

Groupe de six temps rythmiques hétérochrones :

Quatre temps rythmiques hétérochrones :

Ex. 15.

En outre, les rythmes binaires réguliers s'emploient aussi bien dans les mélodies des catégories IV et V que dans les danses.

LES DANSES

Du point de vue de la danse on peut diviser la Turquie en cinq régions : celles des danses *zeybek*, *halay*, *bar*, *horon* et celle des danses à cuillers.

Zeybek est le nom des diverses danses de la partie Ouest du pays, qui s'étend vers la mer Egée (Izmir, Aydin, Balikesir, Denizli, etc.). Le rythme de ces danses est toujours un rythme Aksak, à quatre temps. Certaines sont dansées par un seul individu (Aydin, Odemich), d'autres par des groupes plus ou moins nombreux.

Les danses de Çorum et Sivas, régions du plateau central, se groupent sous le nom de *halay*. Les danses des régions du Sud (Adana) et de certaines parties de l'Est (Erzincan, etc.) appartiennent à ce groupe. Les *halay*, dansées par des groupes de plusieurs personnes, peuvent être considérées comme des suites de danses à deux, trois ou quatre parties. Les rythmes isochrones et hétérochrones y sont employés. Certaines *halay* sont très significatives, tant par les noms qu'elles portent que par la façon dont elles sont dansées : *halay de l'aigle*, imitant les mouvements de l'aigle qui se précipite sur sa proie; *halay paysanne*, décrivant la vie quotidienne d'une paysanne, etc. On peut en dire autant des *bar*, dansées également par des groupes et appartenant plus spécialement au haut plateau d'Erzeroum; *bar aux poignards*, *bar de la poule*, etc. Divers types de rythmes y sont également utilisés.

Les *horon* se dansent du côté de l'Est de la mer Noire et vers Artvin, à l'extrémité Nord-Est du pays. Ces danses, d'une vivacité extrême, sont exécutées généralement sur des rythmes Aksak à deux ou à trois temps. Quant aux *danses à cuillers* — dans la région de Konya, Nigde et Kayseri — qui sont dansées soit par une personne, soit par groupes de deux, trois ou plus, elles se distinguent des autres par les mouvements singuliers du corps et surtout du ventre, et s'exécutent sur des rythmes réguliers ou Aksak.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Les instruments à cordes pincées constituent une famille. Le plus petit de ces instruments est à trois cordes, tandis que le plus grand en possède douze. Sur ces instruments à longs manches munis de ligatures et à caisses sonores relativement petites, les cordes sont groupées par deux, par trois ou par quatre. Le plus petit, du nom de *cura* (= petit) est d'une longueur approximative de

cinquante centimètres; *baglama*, à six cordes (2-2-2) est d'une taille moyenne (approximativement quatre-vingts centimètres); *bozuk* comporte huit cordes (3-2-3). Les types les plus grands sont le *saz* ou *asik sazı* (neuf cordes : 3-3-3) et *meydan sazı* (douze cordes : 4-4-4). On joue de ces instruments en se servant d'un plectre, exception faite du plus petit dont on joue en pinçant les cordes. La corde la plus grave (ou le groupe de cordes) se trouve au milieu des deux autres. Il existe diverses façons d'accorder ces instruments. Voici les plus fréquemment utilisées :



Ex. 16.

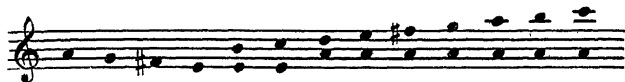
On accompagne souvent la mélodie par sa quinte inférieure. Souvent aussi on frotte toutes les cordes à la fois. La moyenne de l'échelle de cette famille d'instruments nous donne les degrés suivants (nous avons négligé le type à trois cordes qui n'est muni que partiellement de ligatures) :

la 1; *si* bémol 256/243; *si* naturel 9/8; *do* 32/27; *do* dièse 8192/6461; *ré* 4/3; *mi* bémol 2087/1536; *mi* naturel 3/2; *fa* 384/243; *fa* dièse 177147/131062; *sol* 48/27; *sol* dièse 12288/6561; *la* 2/1.

Sur les instruments accordés par quarte et quinte (*ré-sol-la*), les musiciens, en pressant le pouce contre la quatrième ligature de la corde supérieure (*sol*), obtiennent une autre espèce de *si* qui, se trouvant à une distance de ton majeur + ton mineur (8192/6461) du *sol*, et par conséquent formant un intervalle de ton mineur (65536/58149) avec le *la*, est un peu plus grave que le *si* naturel. Ainsi, sur cet instrument, l'octave se trouve divisée en treize degrés. Toutefois, nous devons rappeler de nouveau que ces degrés ne sont que des moyennes obtenues par l'étude théorique des échelles des divers instruments, et le paysan qui chante, même s'il est accom-

pagné d'un instrument à sons fixes, ne pense jamais à tenir compte de ces intervalles.

Les principaux instruments à archet sont le *kabak* et le *kemençe*. Kabak signifie calebasse. En effet, la caisse de l'instrument est faite d'une calebasse. Quant au kemençe, particulier à la mer Noire, c'est un instrument à trois cordes, le plus souvent accordées par quarts : *mi-la-ré*. Le musicien joue de cet instrument en le tenant perpendiculairement ou obliquement contre sa poitrine et en se servant d'un archet fait de crins de cheval. On en joue en frottant l'archet simultanément sur deux cordes de façon à obtenir le plus souvent les intervalles suivants :



Ex. 17.

Les principaux instruments à vent sont le *zurna*, le *mey*, l'*argun* ou *argul*, le *kaval*, et le *tulum-zurna*.

Le *zurna* est un instrument à anche double, une sorte de hautbois primitif. On en joue soit à deux, soit seul, mais toujours accompagné du *davul*, instrument à percussion. Dans le cas où deux *zurna* jouent ensemble, le second fait une sorte de bourdon, prolongeant continuellement le son final; ou bien il double, tant bien que mal, la mélodie. On en distingue deux sortes : *kaba zurna* (*zurna* grave) et *zil zurna* (*zurna* aigu). Le *zurna*, joué avec le *davul*, est par excellence l'instrument d'accompagnement des danses *zeybek*, *halay* et *bar*.

Le *mey*, particulier au haut plateau d'Erzeroum, est un instrument à anche double, qui est assez large relativement au tuyau dont la longueur ne dépasse pas trente-cinq centimètres. Les sons obtenus par cet instrument sont, de ce fait, graves et doux.

L'*argun* ou *argul* est un instrument à double tuyau, chaque tuyau possédant son anche. Cet instrument utilisé plutôt vers le Sud du pays est le même que le *zammr* ou *zummarra* employé dans les pays arabes.

Le *kaval*, simple tuyau long d'environ quatre-vingts centimètres, produit des sons assez proches de ceux de la flûte. Les petits *düdük* ou *dilli düdük* (*düdük* à

anches), sortes de *Blockflöte*, se rapprochent du kaval par leur sonorité.

L'étendue de ces instruments ne dépasse pas l'octave. Le jeu continu que le joueur obtient en aspirant l'air par le nez tandis qu'il souffle dans le tuyau, est caractéristique de tous ces instruments.

Le *tulum-zurna*, instrument de la région située à l'est de la mer Noire, est une cornemuse munie de deux petits tuyaux, dont l'un sert de bourdon. Son étendue est d'une quinte.

L'instrument à percussion, par excellence, est le *davul*, — sorte de grosse caisse primitive — qui est suspendu au cou du joueur par une corde. L'instrumentiste en joue avec deux baguettes, l'une grosse et l'autre mince, qu'il tient dans chaque main.

Outre le *davul*, on se sert du *deblek*, *dümblek*, sortes de timbales très petites; de *darbuka*, cruches en terre cuite couvertes de peaux; de cuillers de bois, d'autres objets encore.

A. ADNAN SAYGUN.

BIBLIOGRAPHIE

YEKTA, Raouf, « La Musique turque » dans l'*Encyclopédie de la Musique*, de Lavignac, t. v, Paris, 1922.

EZGI, Şuphi Züdhü, *Amelî ve Nazarî Türk Musikîsi*, en cinq volumes, publié par le Conservatoire de musique d'Istanbul entre 1935 et 1952.

Recueil publié sous le nom de *Dârül-Elhân Külliyyâtı* par le Conservatoire d'Istanbul et comprenant les œuvres des compositeurs turcs.

Recueils de musique religieuse publiés par le Conservatoire de musique d'Istanbul.

MUSIQUE FOLKLORIQUE

RAGIP GAZIMİHAL, Mahmud, *Anadolu Halk Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, İstanbul, 1925.

RAGIP GAZIMİHAL, Mahmud, *Sarkî Anadolu Türkü ve Oyunlari*, İstanbul, 1928.

RAGIP GAZIMİHAL, Mahmud, *Türk Halk Musikisinin Tonal Hususiyetleri*, İstanbul, 1936.

RAGIP GAZIMIHAL, Mahmud, *İklig*, Ankara, 1958.

RAGIP GAZIMIHAL, Mahmud, articles dans *Millî Mecmua*, İstanbul, et dans différentes revues (İstanbul, Ankara).

ADNAN SAYGUN, A., *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunlari Hakkinda Bazı Mahumat*, İstanbul, 1937.

ADNAN SAYGUN, A., *Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*, İstanbul, 1938.

ADNAN SAYGUN, A., *Karacaoglan*, Ankara, 1952.

ADNAN SAYGUN, A., articles dans le *Journal of the International Folk Music Council* ; dans différentes revues turques.

Conservatoire de la Ville d'İstanbul : *Türk Halk Musikisi* ; Collection de la musique folklorique turque (14 cahiers) publiée entre 1925 et 1930.

YÖNETKEN, Halil Bedi, articles dans différentes revues d'Ankara et d'İstanbul.

LA MUSIQUE
DANS LE MONDE CHRÉTIEN

A LA CONQUÊTE DE L'AVENIR : LE CHRISTIANISME DEVANT LES CIVILISATIONS TRADITIONNELLES

AL'HEURE de ses débuts obscurs, dans un monde païen que tout d'abord il étonna peu, et qu'il inquiéta moins encore, le jeune christianisme apportait le germe d'une moisson nouvelle. Dans leur enthousiasme, ses apôtres eurent-ils conscience de la révolution totale qu'ils devaient provoquer en convertissant les Gentils ? Leurs vues n'étaient que spirituelles, et voici qu'obéissant à leur vocation, ils donnèrent le départ à toute une culture autonome.

C'est d'une greffe qu'il s'agit : le christianisme va se superposer à des éléments locaux et, dans une méditation de huit cents ans, marquée de déchirements et de conquêtes, va préparer ce que nous connaissons sous le nom de renaissance carolingienne. Ces premiers siècles de notre ère sont témoins d'un travail considérable où trois grandes traditions s'unissent pour enfanter le monde médiéval :

— Une tradition orale du monde celtique et gaulois, recouverte, mais jamais complètement assimilée par la marée de l'administration romaine, tradition qui survivra longuement, obscurément, et sera cause de faits inexplicables sans elle;

— Une tradition du monde gréco-romain, où l'écrit est prépondérant, et qui recouvre le bassin de la Méditerranée;

— Une tradition judéo-chrétienne, orale par excellence.

Toute l'histoire de la littérature chrétienne, de la musique sacrée, n'est que la somme des conflits et des réussites qu'engendrent ces rencontres : histoire douloureuse au cours de laquelle un monde spontané va peu à peu sombrer dans un labyrinthe d'écrits. Pour ce monde,

le travail du copiste sera révéralé presque jusqu'à la superstition, car il s'y attache un peu du respect que ressent l'analphabète pour le travail quasi-magique de l'écrivain. Mais ce dernier, de son côté, ne va nous livrer que des bribes de sa tradition, car il est resté, sous bien des rapports, un homme de tradition orale, ne consignant au parchemin que des fragments de sa science : parce que le parchemin est cher, on n'y écrit que ce qu'on a peur d'oublier, ce qui est inhabituel. Le Moyen âge n'a pas pris soin de nous décrire son monde quotidien, et ses écrits laconiques nous mettent au supplice.

LA TRADITION CELTIQUE

Que connaissait donc ce monde occidental, aux premiers jours de notre ère, dans cette nébuleuse où le situe notre inconscience moderne ? On parle de druides, de bardes, et l'on sourit un peu. On ne sait plus, de nos jours, que ces hommes étaient les gardiens d'un monde de civilisation évoluée, qu'ils se transmettaient une science relativement abondante sous forme de récits oraux. Non que ce monde n'ait connu l'écriture : mais les connaissances d'un univers spontané sont bagage précieux, qu'il faut transmettre à bon escient, à ceux-là seuls qu'elles intéressent, et cela oralement sous forme de parole rythmée. Poèmes didactiques, épiques, historiques sont le support de ces traditions ; la forme extérieure en est la cantillation du texte. Vers ou prose, peu importe : le relief du langage est accentué par une mélodie tout à fait élémentaire, reproduite le plus souvent de phrase en phrase du début à la fin du récit. Parfois aussi, une scansion gestuelle vient doubler le rythme oral, renforçant l'autorité du récit sur la mémoire de l'auditeur. Il est probable que la notion de vers de longueur déterminée prend son origine dans ce besoin d'étayer la parole pour augmenter son efficacité, et cela, quelle que soit la tradition considérée : au début les vers n'ont dû être qu'un schéma rythmique aidant à mémoriser certaines phrases.

Ainsi se sont transmises jusqu'à nos jours des traditions et des connaissances qui ont à l'origine formé le bagage spirituel et technique de nos aïeux, et qu'on peut encore saisir sous cette forme dans des régions préservées pendant longtemps : certains massifs montagneux comme

la Bretagne, des îles comme la Corse. Les traditions s'y conservent mieux que dans les pays de plaine sillonnés par les voyages de toute sorte, et elles y forment un bagage culturel bien plus considérable que nous ne le croyons généralement. Or dans ces régions, l'interprète qui transmet les leçons — récits, histoires, poèmes — ne se prend pas pour un chanteur : il est un « récitant », sans plus, et la forme cantillée extrêmement simple qu'il utilise n'est présente que pour uniformiser la parole et la revêtir du rythme qui lui confère l'autorité suprême.

Loin d'être un musicien, même amateur, il ne se considère que comme l'humble serviteur d'une transmission sacrée, le porteur d'un flambeau respectable. Tout comme les aèdes du monde grec primitif, le barde gaulois, le scôp franc sont les ministres d'un culte traditionnel, culte qu'on doit célébrer en des circonstances déterminées, et devant des auditeurs qui en soient dignes.

Or cette forme de transmission, universelle dans les civilisations spontanées qui nous sont encore accessibles, se trahit même dans la leçon de certains écrits médiévaux, incomplets si l'on ne restitue la part de tradition orale qui les entourait.

LA TRADITION DE ROME

La tradition du monde gréco-romain est toute-puissante au début de notre ère, et tentera d'asservir les traditions orales. Y parvint-elle, et pouvait-elle y parvenir ? Certes, la vie culturelle de Rome repose sur l'écrit, et Rome en cela reprend les traditions grecques. Mais la Grèce, dans la période homérique, est encore un monde traditionnel où le cliché oral se reflète dans le legs écrit. Les philologues connaissent, dans Homère lui-même, la part des clichés destinés à aider la mémoire de l'aède. Il est certain que par la suite la musique grecque savante a rencontré un grand succès dans le monde grec et même hellénistique ; mais peut-on croire qu'elle s'est réellement imposée de façon populaire même dans ce pourtour de la Méditerranée où l'écrit est relativement respecté ? On l'a tant affirmé, on a tant exposé une pseudo-continuité entre les théories musicales grecques et la civilisation de Rome qu'on éprouve quelque réticence à poser la question. Quelques faits montrent qu'elle

n'est pas vaine, et que la tradition savante fut, malgré tout, affaire de professionnels et d'érudits.

Notre vue en ces matières est faussée par l'école obligatoire de nos jours, l'imprimé qui met notre attention en état de siège. Mais lorsqu'on nous parle de l'école romaine, pour obligatoire qu'elle soit, nous ne pouvons la comparer à l'école de notre ^{xx}^e siècle. La présence de tous les enfants à l'école romaine, la science de la lecture, son emploi surtout, n'ont pas ce caractère universel, inéluctable, que nous connaissons. Les femmes y sont admises, mais tout porte à croire qu'elles y vont assez peu et c'est là, malgré tout, une moitié du genre humain. Les patriciens ne considèrent pas que la lecture soit leur affaire et en laissent l'usage à des esclaves. Que Rome, l'Italie même, aient eu de savants théoriciens de la musique est exact; que des musiciens de métier aient existé, qu'ils aient même connu une notation sur laquelle il faudra bien qu'on se décide à revenir, est évident. Mais il s'agit là de petits noyaux urbains, dont l'influence ne rayonne pas : comment peut-on penser que des faits aussi théoriques et compliqués aient pu changer des coutumes populaires ? La moindre cantillation est un bien propre d'un groupe humain; une importation aussi artificielle ne peut l'éliminer. Elle ne se nourrit pas de traités théoriques mais de souvenirs collectifs, stylisés et embellis; les aménagements d'une civilisation nouvelle n'y prennent place que dans la mesure où ils sont familiers aux plus petites gens du groupe qui écouteront les récits. Il y faut plus de siècles que le sort n'en donna à Rome. Aussi verrons-nous la musique théorique réduite à Rome à des discussions entre savants. Si bien que lorsqu'on devra, au ^{vii}^e siècle, codifier l'enseignement du plain-chant, les règles péniblement élaborées seront un compromis entre le vocabulaire hérité de l'Antiquité classique et une tradition vivante, qui les démentira à chaque instant.

LA TRADITION JUDÉO-CHRÉTIENNE ET LA SOUDURE DES TROIS GROUPES

Aux antipodes de la tradition écrite du monde gréco-romain, se situe la tradition orale juive imposée par Jésus. A l'heure où la louve veille encore sur Romulus, la

tradition hébraïque est déjà fixée depuis longtemps; sa transmission fidèle, voulue, à l'intérieur des communautés, même celles de la Diaspora, s'opposera toujours aux écrits du texte latin. Certes, au retour de la captivité de Babylone (à partir de ~ 537) Esdras a fait copier la Bible et ses commentaires. Il en est résulté un raidissement de la compréhension du texte; on y a ajouté, peu à peu, l'amoncellement inouï des gloses qui forment le Talmud. Ce matériel était déjà considérable à l'époque du Christ, et c'est contre cette quantité d'écrits — la Loi — contre ce monde des copistes, assurés de la perfection immobile, définitive, de leur œuvre, que Jésus réagit. Son Evangile, sa Tradition, à lui, ne seront copiés que plus tard, lorsque l'enseignement oral se sera emparé d'eux et les aura déjà fixés dans une forme hiératique. Et il est bien vraisemblable que les Disciples suivaient les antiques coutumes palestiniennes, prêchant par succession de courtes formules verbales, au rythme accentuel net, mis en relief par une cantillation élémentaire, à peine chantée et qui ne devient réellement mélodique qu'aux fins de phrases. Bien plus que des timbres précis, difficiles à mémoriser et qui se modifient d'ailleurs avec les récitants, c'est une attitude mentale que ce système communiqué à l'interprète, une manière d'être qui s'est communiquée du monde juif converti aux nouveaux chrétiens.

Lorsqu'on veut voir une musique grecque dans le répertoire de la jeune chrétienté — ce fut la thèse de Gevaert, et plusieurs savants la soutiennent encore — pense-t-on réellement que cette musique grecque antique, savante, sophistiquée, ait pu s'adapter à des récitations quasi populaires comme le furent celles de la jeune Eglise? Dans la musique classique grecque, on ne trouve guère que des textes établis à l'aide d'intervalles larges, à la déclamation syllabique : tout le plain-chant qu'on a conservé nous transmet au contraire le témoignage d'intervalles menus, de vocalises semblables à celles de bien des Orientaux modernes. Il est presque impossible de concevoir qu'une communauté de gens fort simples ait pu faire sien un art aussi compliqué que l'art grec classique, et cela sans aucune nécessité puisque les types de cantillation quasi incantatoire étaient encore courants, d'usage quotidien, dans le monde qui entourait ces groupes. C'est bien en ce sens que témoignent les textes

qui tous nous affirment que les chrétiens chantaient « des psaumes et des hymnes », sans aucunement insister sur le caractère de ces pièces.

Pourquoi d'ailleurs le rituel chrétien, qui se voulait une réforme simple du rituel juif, eût-il emprunté une autre musique que celle de la synagogue ? Pourquoi cette musique eût-elle été différente alors qu'elle servait le même texte, celui de la Bible ? Il eût fallu faire acte de composition musicale, et c'est là une idée tout à fait moderne : l'indépendance et l'autonomie des formules musicales est une acquisition du bas Moyen âge. Dans la première période de l'Eglise, le compositeur est inconnu.

Pour fixer les idées, on peut évoquer la coutume actuelle de la synagogue, de la mosquée, et même des églises chrétiennes d'Orient. La musique doit y être reproduite très fidèlement, non pas à l'aide d'une copie (pour ces communautés l'écriture musicale n'existe pas) mais de mémoire. Or on n'enseigne pas les mélodies note à note : ce serait là une tâche vouée à l'échec. On procède par fragments mélodiques à l'intérieur d'échelles qui varient avec les pays et même, à l'intérieur d'un même système, avec l'expression ou le type de pièce. Les noms de ces fragments, comme ceux des modes, sont extrêmement divers, seul le principe est à peu près universel et aboutit à la transmission fidèle, facile, d'un répertoire abondant.

Tout indique que le répertoire chrétien fut ainsi transmis dans les débuts, tout au moins pour une bonne partie. Même à l'époque classique — celle du grégorien — une étude superficielle révèle à l'œil le moins prévenu, que les pièces se reproduisent ainsi les unes les autres, par fragments, à peine aménagées pour recevoir des paroles différentes. L'étude de Ferretti le montre avec évidence, ainsi que les nombreux décalques qui reproduisent des incises identiques à travers tout le répertoire.

Que par la suite — et même dès la paix de l'Eglise, dès l'époque d'Ambroise, au ^{iv}e siècle — l'esprit occidental ait introduit des transformations, est évident. La première modification, dont dépendirent les autres, est celle de la mentalité du chantre. Le chantre oriental déroule sa vocalise librement, en interprète responsable de la recomposition de l'œuvre, dans une sorte d'exulta-

tion personnelle qui communique au chant tout entier une expression glorieuse et triomphante. En Occident, au contraire, la tradition, dès le début du christianisme, impose une attitude tout opposée : le chantre est un méditatif, toute son attitude doit être de réserve et son chant est marqué par cette intériorité. *Cantate in cordibus vestris* est l'expression biblique, mais indéfiniment reprise par les exégètes chrétiens pour insister sur ce caractère de piété modeste, qui peut aboutir à une véritable contention de la voix et du mouvement mélodique.

L'esprit occidental marque aussi le répertoire lui-même. Alors qu'en Orient le chantre, ayant appris des formules, les répète de façon globale, en admettant un certain coefficient d'initiative personnelle pour les relier suivant des règles fixes, en admettant aussi une certaine liberté, le chantre d'Occident va peu à peu voir s'aliéner cette liberté, et sa part se réduire à l'exécution pure et simple d'un canevas dessiné avec une précision croissante, jusqu'à ce que la notation musicale, fournissant le décompte exact des notes, vienne lui interdire d'en ajouter une seule. Il a fallu douze siècles pour atteindre ainsi la diffusion de la musique écrite avec précision sur la portée.

Enfin, dernière conquête, l'échelle musicale juive, aux micro-intervalles, suivant l'expression si heureuse d'Edith Gerson-Kiwi, est devenue l'échelle occidentale qui a passé par bien des formes avant de nous être livrée dans son état actuel, encore instable.

Toutes ces synthèses ont été longues et douloureuses. Enfancement d'un monde nouveau, survivances de mondes anciens s'affrontèrent au cours de sept siècles d'incertitudes. Persécutions, invasions, sont les refrains de ces saisons douloureuses. Pourtant, il semble que l'Occident s'empara volontiers de cette tradition judéo-chrétienne, qui cadrerait bien avec son propre arrière-plan populaire. Le monde romain lui-même, ce monde si sûr de sa supériorité érudite, écrite, administrative, avait peu à peu cédé à la générosité du christianisme.

Mais pendant bien longtemps — jusqu'à nos jours dans certaines régions préservées — circuleront à travers nos provinces des courants aussi bien érudits que populaires, et qui accuseront la survivance de ce monde spontané.

Côte à côte, sous la tutelle ecclésiastique, les deux grandes formes humaines de civilisation peineront ainsi pour se rejoindre, pendant des siècles. C'est le mérite de l'Eglise latine d'Occident, et aussi celui de la civilisation latine, que d'avoir su faire une synthèse harmonieuse d'éléments aussi divers.

Solange CORBIN.

BIBLIOGRAPHIE

LE MONDE CELTIQUE, SES TRADITIONS

La question des récitations est admirablement traitée dans : RYCHNER (J.), *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, « Société de publications romanes et françaises », sous la direction de Mario Roques, t. LIII, Lille, Genève, 1955.

On verra en outre, à titre d'exemples seulement :

MURKO (M.), *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX^e siècle*, Paris, 1930.

CROSBY (Ruth), *Oral Delivery in the Middle Ages*, dans « Speculum », XI, p. 88-109, 1936.

ENTWISTLE (William J.), *European Balladry*, Oxford, Clarendon Press, 1939.

MARCEL-DUBOIS (Cl.) et ANDRAL (M.), *Musique populaire de l'île de Batz*, dans « Arts et Traditions populaires », juillet-septembre 1954.

MAGOUN (F. P.), *Bede's History of Caedmon : the Case History of an Anglo-Saxon Oral Singer*, dans « Speculum », XXX, p. 49-63, 1955.

BONSER (Wilfrid), *An Anglo-Saxon and Celtic Bibliography, 450-1087*, Berkeley, 1957.

LE MONDE ROMAIN

MARROU (H. I.), *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, 1938.

MARROU (H. I.), *Histoire de l'Education dans l'Antiquité*, Paris, 1948.

WILLE (Gunther), *Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades... aus Stuttgart, 1951, 800 p. in-4°, ronéot.

LE MONDE HÉBRAÏQUE

JOUSSE (Marcel), *Etudes de psychologie linguistique : le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs*, dans « Archives de philosophie », t. II, 4, Paris, 1925.

AVENARY (Hanoeh), *Jüdische Musik*, dans « Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik », col. 224-261, 1949.

AVENARY (Hanoeh), *Formal Structure of Psalms and Canticles in Early Jewish and Christian Chant*, dans « Musica Disciplina », VII, 1953.

AVENARY (Hanoeh), *Magic, Symbolism and Allegory of the Old Hebrew Sound Instruments*, dans « Coll. Historiæ musicæ », II, Florence, 1956.

GERSON-KIWI (Edith), *Musique dans la Bible*, « Dictionnaire de la Bible », col. 1411 à 1468, éd. Pirot, suppl. t. V, Paris, 1956.

LA SYNTHÈSE DES TRADITIONS

FARAL (Edmond), *Les jongleurs en France au Moyen âge*, Paris, 1910.

GRIFFE (Elie), *La Gaule chrétienne à l'époque romaine. I. Des origines chrétiennes à la fin du IV^e siècle*, Paris, 1948.

LAUGARDIÈRE (Maurice de), *L'Eglise de Bourges avant Charlemagne*, Bourges, Paris, 1952.

HARASZTI (E.), *La technique des improvisateurs de langue vulgaire et de latin au quattrocento*, dans « Revue belge de Musicologie », IX, p. 12-31, 1955.

La transmission de la musique grecque savante à la musique chrétienne est l'objet des livres de :

GEVAERT (F. A.), *Les origines du chant liturgique de l'Eglise latine*, Gand, 1890.

GEVAERT (F. A.), *La mélodie antique dans le chant de l'Eglise latine*, Gand, 1895.

LA MUSIQUE BYZANTINE

LE chant religieux des premiers chrétiens de Palestine et de Syrie émanait du chant de la Synagogue. Au fur et à mesure que la nouvelle croyance gagnait les païens, des hymnes s'ajoutaient à ce chant, dans lesquels les allusions aux divinités grecques et orientales étaient remplacées par des acclamations et des doxologies à la gloire du Seigneur. Les offices du matin et du soir étaient empruntés à ceux du Temple et des Synagogues. Mais les « heures » liturgiques n'étaient pas étrangères aux païens grecs. On sait, d'après les hymnes gravés sur pierre que l'on a trouvés à Epidaure, que les péans que les Grecs chantaient en l'honneur des dieux, pouvaient se présenter sous la forme, en quelque sorte, d'un bréviaire consacré aux six heures de prière quotidienne.

Une réaction orthodoxe se produisit au ^{III}^e siècle contre les textes qui n'étaient pas tirés des Ecritures, et ces hymnes disparurent du répertoire liturgique. Il convient d'avoir ce fait présent à l'esprit lorsqu'on étudie les hymnes byzantines. Même lorsque, plus tard, cette règle ne fut plus appliquée avec autant de rigueur, les poètes firent le plus grand usage possible d'extraits ou de phrases des Saintes Ecritures ou des œuvres des Pères de l'Eglise.

C'est en raison de cette réaction orthodoxe que presque tous les poèmes et toute la musique de cette grande période de l'hymnographie chrétienne ancienne ont été perdus, et que nous ne possédons qu'un seul fragment d'une hymne chrétienne sur papyrus, datant de la fin du ^{III}^e siècle. Bien qu'il soit écrit selon la notation grecque d'Alypius, c'est le premier exemple d'hymne chrétienne, et son importance est par conséquent exceptionnelle. Ce n'est *pas*, comme l'ont cru certains érudits, le dernier exemple de musique grecque; ils avaient été trompés par la notation grecque. Maintenant que quelques milliers de mélodies byzantines ont été transcrites, on voit que la

mélodie de l'Hymne à la Sainte Trinité possède le style et les cadences typiques des mélodies byzantines; on n'y trouve aucun rapport avec la musique grecque classique. Nous reproduisons la fin des lignes 3 et 4 de ce fragment; ce sont les seules qui soient complètes. Le point (.) marque un accent sur la note, le trait (-) indique un *ritardando*; les deux signes sont souvent combinés :

Ὑ - μνούν - των δ' ἡ - μῶν
 Hum - noun - tōn d'hē - mōn

[π]α - τέ - ρα χυί - ὄν
 pa - te - ra k'hu - yon

χαῖ - γι - ον πνεῦ - μα
 k'hag - y - yon pneu - ma

παῖ - σαι δο - νά - μεις
 pa - sai du - na - meis

ἐ - πι - φω - νούν - των ἃ -
 e - pi phō - noun - tōn a -

μὴν ἃ - μὴν - κρά - τος, αἰ - νος
 - men a - men kra - tos ai - nos

[... Et tandis que nous célébrons dans nos hymnes, le Père, le Fils et le Saint-Esprit, que toutes les vertus de la création entonnent ce refrain :

Amen, Amen ! Puissance, louange...

(Transcription et Traduction de Th. Reinach dans *la Musique grecque*, Paris 1926, p.207-208).

L'hymne a été publiée dans le volume XV des *Oxyrhynchus Papyri* (1922), par A. R. Hunt et justement signalé par Th. Reinach comme « *Un ancêtre de la musique ecclésiastique* » dans la « *Revue musicale* », 1922. Il en a donné une transcription, mais sans indiquer avec précision les lacunes du texte ni les signes point et trait. Cf. mes transcriptions dans *The Classical Quarterly*, vol. 39 (1945) et dans *A History of Byzantine Music and Hymnography* (Oxford 1949) p. 126-128.]

Nous ne possédons pas un seul morceau de musique qui se situe entre ce fragment d'une hymne à la Trinité et le IX^e siècle, époque qui nous a donné des livres complets de chant ecclésiastique, *Hirmologia* et *Sticheraria*, en notation musicale. Cet intervalle rend obscur le passage du chant ecclésiastique chrétien de ses centres les plus importants, à savoir Jérusalem et Antioche, à Constantinople, qui, devenue alors le centre politique de l'empire d'Orient, devint aussi son centre religieux et établit sa propre liturgie. Cette liturgie n'était plus celle d'un centre monastique où le culte de Dieu était pratiqué jour et nuit; c'était la liturgie de la grande Eglise de l'empereur, et celui-ci avait la plus haute autorité en matière civile et religieuse; il était à la fois l'autocrate et le Grand prêtre. Les cérémonies auxquelles il assistait en tant que chef d'Etat étaient réglées selon un rite d'acclamations entonnées par les « factions » des « Bleus » et des « Verts ». Lorsqu'il était présent en tant que chef de l'Eglise, une musique de procession et des acclamations liturgiques entonnées par le clergé l'accompagnaient quand il se rendait à Sainte-Sophie.

Des innombrables acclamations, chants et mélodies que rapporte le *Livre des cérémonies* de Constantin Porphyrogénète, on n'a conservé que les acclamations chantées lorsque les empereurs et leurs épouses, les augustes et le patriarche se rendaient à l'église.

Nous connaissons plusieurs des acclamations du dernier siècle de l'Empire; cf. l'étude de H. J. W. Tillyard sur *The Acclamation of Byzantine Emperors*, dans *Annual*

of the British School at Athens, XVIII (1911-12) pp. 239-260. Voir aussi E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, (Oxford, 1949, pp. 103-106). Elles sont conservées dans d'énormes volumes où se trouve consigné l'Office. Ces acclamations sont le fait d'un système compliqué de clameurs et de réponses, que se renvoient le soliste et le chœur. Elles commencent par le cri, trois fois répété, de « Vive l'Empereur ! » :



Ex. 2.

Puis viennent un récitatif à la gloire des empereurs, des impératrices et aussi du patriarche, qui sont nommés en personne, et enfin un appel à la bénédiction de Dieu sur le règne des empereurs et sur leur famille. Il est intéressant de noter que, comme l'a fait remarquer Dom M. Huglo, la mélodie citée ici se rapproche étroitement du *kyrie Jesu Redemptor*, datant du x^e siècle. Nous pouvons donc en conclure que le rite d'acclamation des empereurs a été conservé, pratiquement sans changement, pendant la plus grande partie de l'histoire de l'empire d'Orient.

Ces considérations nous ramènent au problème de la transmission du chant byzantin. Comment expliquer qu'aucune hymne, en notation musicale, datant de la période qui va de l'*Hymne à la Sainte Trinité* aux manuscrits musicaux du ix^e siècle, ne nous soit parvenue, pas plus d'ailleurs que les mélodies profanes des siècles suivants ?

Commençons par les mélodies liturgiques. Pendant les premiers siècles, jusqu'à l'époque de Justinien le Grand, au vi^e siècle, le répertoire n'était pas étendu au point qu'il eût été difficile aux chanteurs d'apprendre par cœur les mélodies : on les y entraînait dès l'enfance. Par la

suite, lorsque le nombre des fêtes s'accrût et que plusieurs poèmes furent écrits sur une même mélodie, déjà existante, on introduisit un système de signes musicaux pour fixer l'exécution des mélodies. C'est exactement ce qui s'est passé pour le chant grégorien. Dans ce système il était inutile de s'occuper des intervalles. Il suffisait d'indiquer si un mouvement devait être ascendant ou descendant, les chanteurs sachant par cœur s'il s'agissait d'une tierce, d'une quarte ou même d'une quinte. En revanche, on prenait le plus grand soin de fixer les nuances rythmiques et dynamiques de telle sorte que les paroles et la musique allaient miraculeusement ensemble.

Pendant la « querelle des images », un grand nombre de monastères furent détruits, de bibliothèques pillées et de manuscrits brûlés. C'est peut-être la raison pour laquelle les manuscrits n'ont été conservés que depuis l'époque de la restauration de l'orthodoxie. A cette époque de renaissance religieuse, le nombre croissant des hymnes et des chants nécessita une notation musicale plus détaillée, et les moines commencèrent à introduire des signes pour indiquer les intervalles. Finalement, vers la fin du XII^e siècle, on introduisit une notation exacte des intervalles. A partir du XIII^e siècle la musique l'emporta sur les paroles, et on ajouta des signes supplémentaires à l'encre rouge, semblables aux indications modernes : *legato*, *staccato*, *sforzando*, etc.

Mais seule la musique liturgique était jugée digne d'être conservée sur de coûteux parchemins. Les chants de cérémonie et les acclamations étaient chantés suivant une sorte de cantillation, qui n'avait pas besoin d'être notée, et les mélodies profanes, si belles fussent-elles, n'étaient point consignées par écrit.

Ce n'est que relativement récemment que l'on a réussi à déchiffrer la musique byzantine. Les premiers essais eurent lieu au début de notre siècle, et le problème a été résolu il y a quarante ans. La transcription commença sur une vaste échelle il y a environ vingt-cinq ans.

Nous en savons assez sur les différents genres de chant byzantin pour pouvoir comprendre le caractère et le style de celui-ci. Mais notre tâche principale est de comprendre ce que représentaient ces mélodies pour le moine byzantin qui les chantait, en ajoutait de nouvelles

au répertoire existant, et plus tard se mit à embellir les mélodies.

L'auteur chrétien du traité *De la Hiérarchie céleste*, qui écrivait sous le pseudonyme de Denys l'Aréopagite, parle d'un écho de l'harmonie et de la beauté divines que l'on peut observer en toutes choses. Il y a au ciel une hiérarchie céleste, un ordre saint, une image de la beauté divine. La hiérarchie ecclésiastique en est sur terre l'équivalent. Ensemble elles forment les degrés d'une échelle qui va du plus humble ecclésiastique aux plus hauts rangs de la Triade, là où les séraphins dansent autour de Dieu et chantent des hymnes à sa gloire de leurs lèvres jamais silencieuses.

La musique céleste de ces hymnes n'est pas perceptible, même aux rangs inférieurs de la Triade, mais elle leur est révélée par les séraphins. En descendant les degrés de l'échelle mystique, la révélation atteint les rangs de ceux qui possèdent l'inspiration divine, les prophètes et les saints, qui perçoivent un faible écho des hymnes célestes qu'ils peuvent alors transmettre aux musiciens inspirés, c'est-à-dire ceux qui écrivent les hymnes.

Ainsi les hymnes et les cantiques de l'Eglise sont le reflet de la musique spirituelle rendue audible aux oreilles humaines.

Denys l'Aréopagite était néo-platonicien, mais quelle différence entre la philosophie de Plotin et de Proclus et la théologie de Denys !

Dans le néo-platonisme, le musicien est un être sensible, facilement ému et passionnément attiré par la beauté matérielle. Grâce à l'inspiration, il peut gravir le sentier mystique qui mène à la perception de la beauté divine ; à partir des harmonies perceptibles à l'oreille il peut s'élever au niveau du philosophe auquel sont révélés les harmonies divines et les principes qui les gouvernent.

Dans la théologie dionysienne le musicien reçoit les hymnes chantées au ciel et les transmet sur terre d'un ordre à l'autre, jusqu'à ce qu'ils deviennent perceptibles aux oreilles humaines dans les rangs de la hiérarchie ecclésiastique.

La théologie dionysienne nous fournit le moyen de comprendre l'art liturgique oriental.

L'artiste au service de l'Eglise orthodoxe n'était pas autorisé, comme l'artiste occidental, à traiter son sujet

librement. Celui qui peignait l'image d'un saint devait copier les traits que lui transmettaient ses prédécesseurs, car le portrait était considéré comme la manifestation terrestre de l'être essentiel. Il devait représenter ce qu'il y avait d'éternel en lui, et non pas seulement son aspect temporel. Si les adorateurs d'images rendaient hommage à l'icône d'un saint, c'est qu'ils y voyaient, durant le temps de cette vénération, la manifestation terrestre du saint du ciel.

De même le compositeur d'hymnes devait suivre un modèle, une hymne qui existait déjà, pour la fête du saint ou du martyr qu'il honorait. On considérait ce modèle comme l'écho d'une hymne chantée par les anges.

Le musicien est donc simplement l'humble instrument de la grâce divine. Il sait qu'il ne peut composer et chanter que des mélodies qui parviennent au monde comme l'écho imparfait des hymnes célestes, mais Denys déclare : « Il est possible, grâce à elles, de parvenir aux archétypes immatériels. »

On a beaucoup parlé autrefois de la rigidité de l'art byzantin. — Il n'était certes pas conforme aux idées de la fin du xix^e siècle. — Sans doute des travaux récents ont-ils montré combien ce jugement est erroné, mais il existe encore certains préjugés contre la peinture et la poésie byzantines, même chez les érudits, car il est plus facile de porter des jugements dévastateurs que de se débarrasser d'un préjugé.

En musique nous avons eu plus de chance, car le chant ecclésiastique byzantin demeurerait caché dans une notation neumatique dont on avait perdu la clé. Lorsqu'on la retrouva, le vieux préjugé avait perdu de sa force, et les mélodies de l'Eglise byzantine furent acceptées comme un enrichissement de notre connaissance de la musique de l'Eglise chrétienne au Moyen âge.

L'étude des différentes phases de la notation byzantine a permis d'établir la continuité de la tradition mélodique des hymnes du x^e au xv^e siècle, c'est-à-dire à peu près depuis la fin de la controverse des iconoclastes jusqu'à la chute de Constantinople en 1453.

Nous ne savons pas si l'art d'écrire des hymnes subit des changements considérables entre sa période d'éclat, au temps de Justinien, et le x^e siècle, car aucun manuscrit en notation musicale ne nous est parvenu.

Mais là encore, la théologie pseudo-dionysienne nous vient en aide. Puisque aux yeux des moines les hymnes n'étaient que les échos des chants de gloire célestes, le compositeur n'aurait jamais essayé d'en changer la structure, qui pour lui était d'inspiration divine. En revanche, il y ajoutait des ornements pour les enrichir et les adaptait à la splendeur toujours croissante des services religieux.

Pour examiner cette question il faut nous tourner vers les manuscrits occidentaux. On trouve dans des graduels de Bénévent — en Italie — datant du x^e et du xi^e siècle, des chants bilingues pour les grandes occasions, en particulier Pâques. Ces chants remontent sans doute à l'époque de l'institution de l'Exarchat de Ravenne, sous le règne de l'empereur Maurice à la fin du vi^e siècle.

Le chant le plus intéressant est l'antienne bilingue *O te te stavo* — *O quando in cruce*, l'un des douze tropaires tirés de l'*Adoratio crucis* du Vendredi Saint.

La liturgie de Bénévent, destinée à un peuple parlant grec et latin, conserve la mélodie grecque originale, qui est d'abord chantée sur texte grec, puis sur texte latin. La mélodie était considérée comme une relique précieuse et demeurait inchangée à travers les siècles.

L'attitude à l'égard des mélodies était différente dans l'empire byzantin proprement dit. Dans les stichères du xii^e siècle, la mélodie se présente sous une forme beaucoup plus ornementée. (Cf. E. Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*, Monumenta musicae Byzantinae, Amer. Ser. [1947] I, p. 68-110.) Il faut, en fait, un certain temps pour découvrir l'original, de type plus ou moins syllabique, caché sous les fioritures.

Dans l'exemple suivant nous indiquons, à la première ligne, le début de la mélodie de Bénévent, à la seconde celui de la mélodie byzantine, extraite du Codex 1499, du monastère Vatopedi, sur le mont Athos, écrit en 1292. Les paroles sont les suivantes :

Lorsque les méchants clouèrent à la croix le Seigneur de gloire, il s'écria vers eux...

Le grec de ces graduels occidentaux est très altéré, ce qui indique que les scribes qui ont recopié les manuscrits plus anciens ne comprenaient pas ce qu'ils écrivaient. Dans la transcription nous suivons le texte original selon la prononciation byzantine usuelle.



Ex. 3.

Il est fascinant d'observer que l'ornementation de la mélodie suit les mêmes principes que les variations sur un thème dans les œuvres de nos classiques, et plus nous nous familiarisons avec la technique byzantine de

composition, plus nous sommes forcés d'admirer la façon dont sont produites, par les moyens les plus simples, d'innombrables variantes d'une phrase. Le répertoire des mélodies se divise en trois groupes, suivant leur style : style *hirmologique*, style *stichérarique* et style *asmatique*, ou *mélismatique*, ou *calophonique*.

Le style *hirmologique* est employé dans les odes des canons. Le canon se compose de neuf odes : chaque ode a une strophe modèle, *hirmos*, selon laquelle toutes les autres strophes sont construites. Dans les chants composés dans le style hirmologique les mélodies sont brèves, et chaque syllabe du texte comprend généralement une ou deux notes.

Le style *stichérarique* caractérise les poèmes monostrophiques, les tropaires, qui sont plus mélismatiques que les odes, mais toujours composés de telle façon que l'on comprend clairement chaque mot du texte.

Le style *asmatique* est le chant richement orné pour le soliste, le psaltiste, et se définit mieux sous le nom de style *psaltique*.

On trouve des chants du style hirmologique et du style stichérarique dans les manuscrits à partir du ix^e siècle, et ils demeurent pratiquement inchangés jusqu'au début du xiv^e siècle. Les chants du troisième groupe, dans le style psaltique, ne se trouvent dans les manuscrits qu'à partir du xiii^e siècle, et témoignent déjà, au xiv^e et au xv^e siècle, d'une tendance de plus en plus marquée à l'ornementation; il s'y développe un véritable style de *coloratura*, à tel point que la compréhension du texte devient impossible.

Toutes les mélodies byzantines sont écrites selon huit modes (ou *échoi*), dont quatre authentiques (ou maîtres) et quatre plagaux (ou dérivés). Certains musicologues pensent que les modes byzantins avaient des rapports avec les modes grecs anciens. En fait, ce n'est pas le cas. Ces musicologues, parmi lesquels on compte L.-A. Bourgault-Ducoudray, ont été trompés par les théoriciens byzantins, qui copièrent les traités des mathématiciens grecs. On trouve un passage très révélateur dans un traité de Nicolas Mesaritès (né en 1164) sur l'église des Apôtres à Constantinople (cf. G. Downey, *Nikolaos Mesarites : Description of the Church of the Holy Apostles*, Transactions of the American Philosophical

Society, vol. XLVII, 6 [1957], ch. IX [899] et XLII [917]). Devant l'église on enseignait divers sujets. Dans l'une des classes, les maîtres de chant (*hymnôdoi*) apprenaient aux enfants les louanges de Dieu, et aux garçons plus âgés à chanter ensemble avec rythme. Ces professeurs faisaient « des gestes de chef d'orchestre » (tout comme le prescrit la méthode de Solesmes!) et s'assuraient que les enfants chantaient « dans le ton ». Dans une autre classe se trouvaient ceux qui apprenaient les mathématiques, et là les étudiants discutaient de « *nêtè*, *hypatè* et autres termes qui sont peu familiers ou dont personne n'a jamais entendu parler. »

Le système des huit modes ne se limite pas à la théorie grecque classique. Il fut introduit à Byzance, venant de Syrie où l'*Oktoechos* existait déjà. Le système a probablement son origine dans les idées cosmologiques, et cela relierait l'*Oktoechos* aux anciennes sources juives, hittites ou même babyloniennes (cf. E. Werner : *The Origin of the Eight Modes of Music*, Hebrew Union College Annual, vol. XXI [1948] p. 211-255.) Ainsi donc les modes byzantins dérivent des systèmes de modes syriens, puisque les textes et les mélodies venaient de Syrie et de Palestine. Ce n'est que plus tard que les érudits byzantins, avec un penchant pour la civilisation hellénistique, essayèrent de relier le chant byzantin à la théorie musicale grecque.

Les moines byzantins n'indiquaient pas seulement le mode; ils ajoutaient également des signes musicaux pour fixer la note de départ. Le deuxième mode, par exemple, commence et finit sur *mi*. Dans certaines mélodies, cependant, la note de départ est *sol*. Dans ce cas, on ajoute deux secondes ascendantes à la note de base du mode II, indiquant qu'il faut commencer une tierce plus haut, sur *sol*.

Dans les mélodies mélismatiques on trouve fréquemment de longues formules d'intonation, chantées probablement par le *protopsaltes*. Ces formules d'intonation constituent un guide très précieux pour le chanteur, et, en ce qui nous concerne, pour le transcritteur, car elles permettent d'éviter des erreurs.

Nous avons utilisé jusqu'ici les termes « hymne » et « chant » sans parler du genre de poésie qui était mis en musique. Si nous rappelons le fait que l'Eglise orthodoxe célébrait quotidiennement avec une grande solennité, l'*orthros*, office du matin, et l'*hesperinos*, office du soir alors qu'elle ne célébrait régulièrement la messe que le dimanche et les jours de fête, nous comprenons que les hymnes jouaient un rôle extrêmement important dans la liturgie. Malheureusement nous ne savons que fort peu de choses du développement de l'hymne byzantine. Au début du VI^e siècle, tandis que se multipliaient les constructions de monastères et d'églises, et notamment de Sainte-Sophie, on assiste à une floraison abondante d'hymnes liturgiques. Un nouveau genre poétique apparaît, le *kontakion*, dont la forme est due à Romanos, figure dominante de l'hymnographie orthodoxe. C'est le cardinal Pitra qui découvrit la métrique de ces poèmes, et qui, le premier, montra la grandeur de Romanos en publiant un grand nombre de ses *kontakia* (cf. J.-B. Pitra, *Analekta sacra*, vol. I, pp. 1-239, parmi lesquels le fameux *Kontakion de la Nativité* qui commence comme un simple air folklorique.)

Romanos, juif de naissance, était venu de Syrie. Il connaissait donc bien les homélies d'Ephrem, et des autres poètes syriens. C'est à ceux-ci qu'il emprunte les dialogues qui rendent ses *kontakia* si dramatiques. Mais cela ne suffit pas à expliquer la maîtrise de ses poèmes, constitués de trente strophes ou plus, avec un « proème », sorte d'*argumentum* dans une métrique différente. On a critiqué le ton polémique de certaines de ces strophes, en particulier lorsque dans son *Hymne sur la Pentecôte* il demande pourquoi on s'occupe tant d'Aratos, de Platon, de Démosthène, d'Homère et de Pythagore, alors qu'on n'honore pas ceux auxquels l'Esprit Saint est apparu.

Mais une telle attitude ne nous rappelle-t-elle pas celle de Paul Claudel ? Souvenons-nous du passage de son *Magnificat*, dans lequel il parle comme défenseur de la foi dans un siècle où domine l'esprit d'indifférence religieuse : « Restez avec moi, Seigneur, parce que le soir approche et ne m'abandonnez pas ! — Ne me perdez pas avec les Voltaire, et les Renan, et les Michelet, et les Hugo, et tous les autres infâmes ! » C'est dans le même

esprit que Romanos, vitupérait ceux qui rêvaient encore à la gloire passée de la Grèce païenne, ou se laissaient tromper par le mirage des vues hérétiques. Grand poète, il n'ignorait pas la grandeur des poètes et des philosophes grecs, mais pour lui ils appartenaient à un monde illusoire, le monde réel étant celui des saints qu'il glorifiait dans ses poèmes.

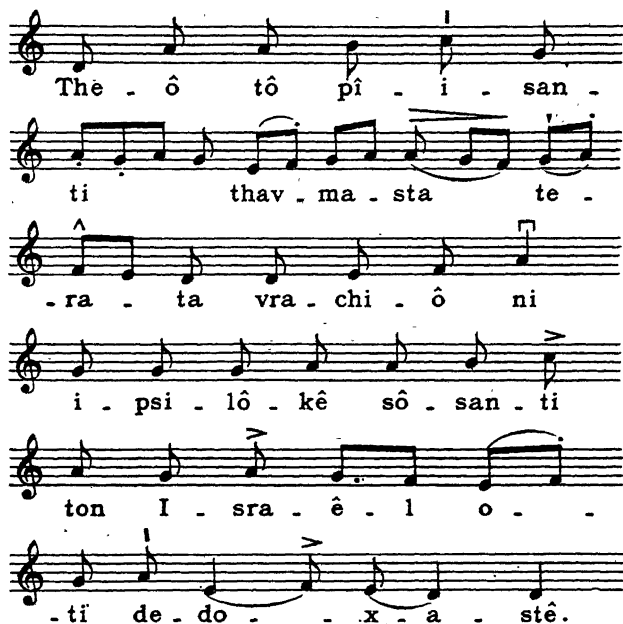
À l'exception de Romanos, on connaît fort peu d'auteurs de *kontakia*. Ce genre prit fin lorsque, au concile in Trullo, en 692, un sermon quotidien fut exigé et le sermon du dimanche rendu obligatoire. Le *kontakion* était une homélie poétique; en prêchant cette homélie on la rendit superficielle.

Une forme nouvelle naquit, le *canon*, mis au point par André (660-740), métropolite de Gortyne, en Crète. Son œuvre la plus importante est le *Grand Canon*, qui comprend deux cent cinquante strophes. C'est lui qui, avec Jean Damascène et Cosmas de Jérusalem, mit au point la forme du canon qui devait remplacer les neuf cantiques de l'office du matin. Chaque ode a invariablement pour modèle l'un des neuf cantiques. Ainsi, par exemple, le premier cantique étant le chant de victoire de Moïse (*Exode*, xv, 1-20), la première ode d'un canon pour le *Samedi de Lazare* d'André de Crète comporte le texte suivant, qui est une paraphrase du premier verset :

Chantons tous une ode de victoire au Dieu qui a fait des prodiges admirables de son bras puissant et qui a sauvé Israël, car il s'est couvert de gloire.

La musique, de style hirmologique, est dans le premier mode; la transcription est faite d'après le fac-similé du *Hirmologium of Grottaferrata*, E. G. II, Monum. Mus. Byzant., vol. III.





Ex. 4.

Jean Damascène et Cosmas de Jérusalem subirent la première phase de la « querelle des images ». La persécution des *iconodoules*, adorateurs d'icônes, provoqua cependant une plus grande piété parmi le clergé orthodoxe, et une hymnographie plus importante, dont le monastère de Stoudios à Constantinople devint alors le centre. Théodore le Stoudite se joignit à la communauté avec ses deux frères Joseph et Euthymios. Ses canons servirent de modèle à toutes les hymnes à venir, et il inaugura également la seconde période du *kontakion*.

L'hymnographie byzantine cependant ne repose pas sur les deux formes principales du *kontakion* et du canon. Il y a un grand nombre de tropaires monostrophiques qui ont leur fonction particulière : il y a les *stichera*, qui précèdent un canon, et les *theotokia*, *kathismata*, *staurotheotokia*, etc., qui sont insérés entre les strophes d'un canon.

Il y a enfin les doxologies et les alléluias, avec leurs versets composés dans le style mélismatique, ainsi que les psaumes qui servent de répons. Le psaltiste chante le verset, mais s'arrête avant les deux derniers mots qui sont chantés par le chœur. Les *Psaltika* étant des livres de chant pour les solistes, ces deux derniers mots sont omis, et il n'y a pas de livres pour le chœur.

Comme exemple de style mélismatique, voici le début d'un *Gloria tibi, Domine*, dans le mode II (*Codex Ashburnhamsis* 62; Mon. Mus. Byz., Fac-sim. N, fol. 259r.) :

Dho — xa sî

Dho — xa sî o The .

— o —

— s Dho —

— xa

a — a sî —

le — ge — le — ge — te

Au cours du ^{xv}e siècle, notamment après la chute de Constantinople, le chant byzantin tomba en décadence. Les chanteurs étaient forcés d'accepter la méthode de chant et les gammes turques, car ils devaient enseigner la musique aux enfants turcs, riches. Ils avaient accepté également la façon de développer artificiellement les mélodies au moyen de *coloraturas*. L'histoire de la musique byzantine se termine par conséquent avec la chute de Constantinople.

Cependant, dans les monastères basiliens, en Sicile et en Italie du Sud, la tradition byzantine survécut, et de nos jours le monastère grec de Grottaferrata, grâce aux travaux de Dom Lorenzo Tardo et de Dom Bartolomeo di Salvo, est devenu un centre de la reconstitution du chant byzantin.

Les recherches sur le chant mélismatique sont relativement récentes. Elles ont commencé avec la transcription de la célèbre hymne *Akathistos* du Codex Ashburnham (E. Wellesz, *The Akathistos Hymn*, Mon. Mus. Byz., vol. IX, 1957) écrite à Grottaferrata en 1289, dont il existe maintenant une excellente édition en fac-similé (C. Höeg, *Contacarium Ashburnhamense*, Mon. Mus. Byz., Fac-sim. N, 1956). On peut se rendre compte déjà que la découverte de ce trésor de mélodies est de la plus grande importance pour l'histoire du chant byzantin, dont on ne connaissait jusqu'ici que les exemples les plus simples, à savoir les mélodies dans le style hirmologique et dans le style stichérarique. En somme, la redécouverte du chant byzantin est une révélation pour le musicien et l'amateur de musique. Ces mélodies sont d'une puissance dramatique et émotionnelle qui nous impressionne de la même façon, par exemple, que les mosaïques de Sainte-Sophie, ou la fresque de l'Anastase de la Kahrié-djami.

Le chant byzantin vient s'intégrer admirablement au tableau que nous connaissons de la grandeur de Byzance. Nous imaginons sans peine les sentiments de l'empereur Justinien, qui, entrant à Sainte-Sophie pour le premier service divin, lorsque l'église fut terminée, et admirant la splendeur de l'intérieur et la beauté du chant, s'écria : « Gloire à Dieu, qui a daigné me trouver digne d'accomplir cette œuvre ! ô Salomon, je t'ai surpassé ! »

BIBLIOGRAPHIE

BOURGAULT-DUCOUDRAY, L. A., *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877.

FLEISCHER, O., *Die spätgriechische Notenschrift*, Neumennstudien III, Berlin, 1904.

GASTOUÉ, A., *Introduction à la paléographie musicale byzantine*, Catalogue des manuscrits de musique byzantine, Paris, 1907.

THIBAUT, J.-B., *Monuments de la notation ekphonétique et bagiopolite de l'Eglise grecque*, Saint-Petersbourg, 1913.

TILLYARD, H. J. W., *Byzantine Music and Hymnography*, Londres, 1923.

WELLESZ, E., *Trésor de la musique byzantine*, Paris, 1934.

TARDO, L., *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938.

WELLESZ, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1949. Seconde édition en préparation.

Monumenta Musicae Byzantinae, édition de C. Höeg, H. J. W. Tillyard, E. Wellesz, Copenhague, 1935.

Ser. Fac-sim. : Vol. I, *Sticherarium*. — Vol. II, *Hirmologium*. éd. C. Höeg. — Vol. III, *Hirmologium Cretense*, éd. L. Tardo. — Vol. IV, *Contacarium*, éd. C. Höeg.

Ser. Transcriptions : 9 vol. par Tillyard, Höeg et Wellesz.

Ser. Subsidia : (1) H. J. W. TILLYARD, *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, 1935. (2) C. HÖEG, *La notation ekphonétique*, 1935. (3) E. WELLESZ, *Eastern Elements in Western Chant*, 1947.

MUSIQUE CHRÉTIENNE DES PREMIERS SIÈCLES : LES PLAINS-CHANTS ET LE CHANT GRÉGORIEN

POUR un Européen de l'Ouest, il est difficile d'évoquer la musique d'une période « chrétienne », et même de la première période, autrement qu'à travers la mélodie ecclésiastique de nos jours. Ferait-on l'effort méritoire d'éliminer ce qui à première vue paraît aberrant — l'orchestre des mariages, les « cantiques » peut-être, et la polyphonie *a cappella* qu'on sait introduite plus tard — qu'il resterait sous une forme analogue au plain-chant un ensemble de pièces qui ont entre elles quelque ressemblance : celle d'être des mélodies qu'une voix seule peut chanter sans les déformer, suggérant ainsi l'inutilité de l'accompagnement d'orgue qu'on leur ajoute. On entend ces pièces aux messes chantées, aux vêpres, par exception aux saluts. On les entend d'une façon plus complète et profitable dans les monastères — même lorsque l'expression artistique laisse à désirer —, et plus encore dans des cérémonies inhabituelles : ordinations, dédicaces d'églises, sacres d'évêques.

Qu'il s'agisse alors d'hymnes, de répons, de séquences ou de psaumes, on dit uniformément qu'on a entendu l'office « en grégorien ». La présente étude voudrait définir la nature de ce bloc compact où se trouvent en réalité des éléments très divers introduits par les portes les plus variées, amalgamés ou rejetés par la tradition au nom de l'orthodoxie chrétienne. J'appellerai « répertoire » l'ensemble de ces compositions. Leur nature veut, elle aussi, être définie : c'est du plain-chant, c'est-à-dire une mélodie recouvrant un nombre de degrés restreint de l'échelle musicale, où l'unité de temps est indivisible (à l'inverse de nos unités modernes qu'on peut décomposer en noires, croches, doubles croches), ce qui donne une

grande impression de calme et d'égalité. Pareille musique n'était pas accompagnée d'instruments, bien que d'autres cultes de la même époque les aient admis (le culte juif, ou certains rites païens). Le plain-chant est une musique strictement vocale, qu'une ferme discipline ecclésiastique a délibérément opposée à des manifestations instrumentales profanes.

On essaiera d'abord de définir ce qu'a pu être le répertoire des premières chrétientés; puis nous verrons ce répertoire s'accroître en nombre et s'amplifier dans sa forme; ensuite on assistera à son épanouissement au temps des Carolingiens sous une autorité inflexible qui lui a imposé jusqu'à son nom : le *grégorien*. On présentera, aussi distinctement qu'on pourra, les faits reconnus, les conjectures vraisemblables, les distinguant des légendes et des opinions si respectables qu'elles soient. On ne s'étonnera pas de voir rattacher les faits musicaux à des événements historiques qui les ont parfois commandés : la musique appartient à l'histoire.

LA MUSIQUE DANS LE SECRET DES CATACOMBES

LES SOURCES

On est mal informé des agissements d'une chrétienté primitive : comment saisir dans leurs détails les coutumes de gens qui veulent faire échapper leur culte à tout contrôle ? Même après la paix de l'Eglise, la musique est mal connue. Bien qu'elle soit en effet un élément essentiel de la vie, on en parle fort peu : les écrivains anciens ne mentionnent guère tout ce qui est pour eux quotidien, nous n'en avons connaissance que si un accident rompt l'harmonie des habitudes. Comme il n'existait pas de moyen praticable d'écrire la musique, elle était transmise oralement : de ce fait elle a subi des déformations et des accroissements, des oublis aussi, qu'on mesure encore mal. Pour la reconstituer avec certitude, il faudrait des sources beaucoup plus détaillées que celles dont nous disposons : textes disciplinaires (canons de conciles, règlements de toute sorte), écrits pédagogiques du type

des lettres de saint Jérôme, récits historiques comme certaines vies de personnages célèbres, ou hagiographiques comme les vies des saints. Ces deux derniers genres sont particulièrement difficiles à interroger : recopiés pendant des siècles, retouchés comme la musique elle-même, on leur arrache difficilement leur vérité ancienne.

LES PREMIERS CHANTS

Voici donc au seuil de notre ère les chrétiens prêts à affronter le martyre. C'est du moins l'attitude sous laquelle nous nous les représentons : mais ces chrétiens étaient des hommes bien vivants, et qui ont connu d'autres attitudes parmi lesquelles prime le geste du fidèle zélé qui prend part à un culte secret. C'est à la suite de longues recherches sur la forme et le développement de ce culte qu'on arrive à saisir ce qui était chanté : il est de plus en plus évident que les premiers chrétiens ont conservé des habitudes judaïques de prière, reprises à la synagogue; ils ne s'en séparaient que dans la partie eucharistique du culte, évidemment la plus importante. Encore lisait-on déjà, dans la messe primitive, des passages pris aux Livres saints, et toujours en usage. C'est donc sans étonnement qu'on voit ces premiers chrétiens chanter des psaumes, des cantiques et des hymnes. Trois termes qui sont pour nous des réalités vivantes : les psaumes font encore partie de l'office, et il faut entendre par « cantiques » ceux des Ecritures : le *Magnificat*, le *Nunc dimittis*, etc., toujours eux aussi en usage. Quant au terme « hymne », il faut dire ici qu'il a, en hébreu, un sens très général recouvrant les deux premiers. Sa traduction latine est également équivoque : on chante des hymnes, c'est-à-dire des chants de louange à Dieu, mais qui n'ont pas une forme déterminée. Très vite pourtant on a appliqué ce mot latin à une sorte toute particulière de chant : Philon le Juif rapporte que les chrétiens composent des pièces très variées de forme et leur donnent le nom d'hymne. Voici donc un premier sens chrétien : des « compositions ecclésiastiques » qui ne doivent rien aux Ecritures. Le sens s'est précisé mais, bien que cela soit plus tardif, je suis ici dans l'obligation d'éviter l'équivoque, donc de terminer la définition :

parmi les « compositions ecclésiastiques », le terme « hymne » s'est appliqué strictement à des pièces strophiques (le type rendu célèbre par saint Ambroise) dont chaque strophe est chantée sur la même mélodie. L'ensemble des « compositions ecclésiastiques » a compris des formes très variées qui interviendront plus tard : le *versus*, le trope, l'office rythmique. Les pièces mentionnées par Philon relevaient sûrement plus de la poésie populaire que du travail savant : les textes primitifs en effet montrent le peuple entier chantant — il n'était pas encore bien nombreux — et on nous dit aussi que le prêtre et le peuple chantent à tour de rôle. On ne parle pas de chantré à la première époque, il est vraisemblable qu'il n'en existait pas.

Les premiers auteurs nous disent aussi que les psaumes étaient chantés sous la forme « antiphonée », mais les explications de ce terme varient beaucoup. Il est probable qu'il a tout simplement recouvert, comme tant d'autres, des manières différentes de chanter : pour les uns « antiphonier » un psaume c'est le confier à deux groupes qui en alternent les versets, pour d'autres c'est introduire un court refrain (l'un des versets) après chaque verset nouveau, et actuellement l'antienne est un court refrain chanté au début et à la fin du psaume; sa finale prépare et introduit la mélodie psalmodique.

LES MÉLODIES PRIMITIVES

Quelles sont les mélodies employées ? On peut répondre sans hésiter pour les psaumes et les cantiques : c'était la mélodie reprise au culte hébraïque et qui nous a été transmise. Cette conjecture se vérifie à travers d'innombrables comparaisons : les plus accessibles sont celles d'Amédée Gastoué, éditées en 1907. Notre coutume actuelle connaît huit « tons » (ou plutôt modes) des psaumes, plus le ton très spécial du psaume *In exitu*, dont on ignore l'origine exacte : ils sont probablement anciens, sauf pour le luxe de formules finales dont nous les entourons maintenant. Ce sont les mêmes tons qui servent pour les cantiques pris à la Bible et dont la forme verbale est celle des Psaumes. On est bien moins à l'aise pour parler des compositions ecclésiastiques. Beaucoup d'auteurs anciens y font allusion : on sait donc qu'elles

existaient : mais comment les chantait-on ? Certainement de façon assez simple : il ne semble pas que les chants aient été compliqués avant la paix de l'Eglise (313). Les formes ornées et savantes paraissent postérieures à cette période.

Il ne faut pas chercher à reconstituer l'air supposé de poésies perdues. Cependant nous avons un jalon : bien plus tard, au iv^e siècle, les hymnes d'Ambroise de Milan se sont imposées et conservées parce qu'elles se chantaient sur des mélodies très simples, probablement prises au répertoire populaire, et faciles à retenir par l'ensemble d'une assistance déjà nombreuse. Je laisse le lecteur libre de croire qu'il en était de même pour les compositions antérieures, aujourd'hui perdues, ou bien, au contraire, que ces compositions ont été perdues parce qu'elles n'employaient pas ce système, et qu'elles étaient trop compliquées pour être retenues par les fidèles.

On a déterminé l'origine hébraïque de certains textes dont on est sûr qu'ils ont été très tôt chantés : les récitatifs du prêtre, le ton des lectures, et une série de pièces fort simples encore en usage : le ton du « répons bref » des petites heures, quelques antiennes. Le *Sanctus* et le *Gloria in excelsis* ont été introduits au début du second siècle, mais probablement sous une forme perdue : des acclamations assez brèves.

Ce résumé paraît bien court : souvenons-nous que le répertoire n'était ni écrit, ni noté musicalement. On n'a pas à broder sur ce thème des suppositions fort touchantes, alors que les documents n'y laissent aucune place. L'entrée de sainte Cécile dans l'histoire comme patronne des musiciens relève de cette catégorie légendaire : l'interprétation trop large d'un mot de son office, bien postérieur à sa mort d'ailleurs, a seule permis cet heureux faux pas de l'histoire auquel nous devons une belle et tardive littérature de messes et motets en l'honneur de la sainte...

L'ÉGLISE PRIMITIVE ET LA MUSIQUE

L'exposé pour cette première période serait incomplet si l'on ne signalait ici deux points qui commanderont toute l'évolution de la musique liturgique jusqu'à nos jours : l'attitude de l'Eglise vis-à-vis de la musique religieuse, et

son horreur de la musique profane. Il faut le dire clairement : l'Eglise primitive ne tolère la musique que comme un moyen de perfectionnement moral, et comme une partie quelconque du culte divin; elle ignore la notion de la musique écoutée pour elle-même, la notion d'art en somme, et charge la mélodie d'une tâche bien déterminée : transmettre un texte, une doctrine. Quant à la musique profane, elle est formellement interdite à l'église; son emploi est jugé dangereux même en dehors du sanctuaire et l'on met les chrétiens en garde contre elle.

En réaction, en effet, contre un passé alors récent dont il fallait s'isoler, contre les coutumes du Temple de Jérusalem, où la musique revêtait des formes instrumentales bruyantes, et en réaction contre les coutumes païennes, l'Eglise latine va imposer, dès ses origines, un genre qui lui restera propre : une musique presque uniquement spirituelle. On ne doit introduire à l'église aucun instrument, quel qu'il soit : tous rappellent les banquets profanes. Il n'y a pas de pièces bruyantes ni d'effets artistiques : les ordonnances rappellent constamment la modestie et la réserve qu'il faut observer. « Chantez dans vos cœurs », dit-on couramment, et cela avec un contexte qui ferait souvent croire que cette jubilation est uniquement mentale, si l'on ne disait que parfois les assistants l'entendent ou y répondent. Le but cherché n'est que moral : recueillement, sérénité, détachement des choses de ce monde et des avantages physiques. Le raisonnement va parfois fort loin : ce n'est pas la beauté de la voix qui plaît à Dieu, c'est la pureté de l'intention, même si l'on chante faux (ce témoignage est de saint Jérôme, mais pourrait être écrit par tous les liturgistes). Quant aux Pères du désert, certains vont plus loin, et pensent même à proscrire tout chant de leur liturgie, et en premier lieu les chants ornés.

L'ESTHÉTIQUE DU PLAIN-CHANT

Ces conditions paraissent sévères; on pourrait croire à l'exagération. Cependant elles sont redites de siècle en siècle par les moralistes, et elles régissent encore le chant d'église dans sa partie strictement liturgique : on doit chanter une mélodie sans éclats, qui ne voudrait être

qu'intérieure, intellectuelle presque, spirituelle en tout cas. Sa destination propre, et c'est là une notion sur laquelle il faudrait revenir souvent, n'est pas de distraire, embellir, orner, elle n'est surtout pas la beauté en soi : la musique de l'église existe uniquement pour servir la liturgie, transmettre en l'amplifiant le sens des paroles sacrées.

Malgré la réelle beauté que nous trouvons au plain-chant, ce n'est pas un « art » à proprement parler, à notre point de vue moderne : c'est un moyen hiératique d'édification, strictement surveillé. C'est une obligation religieuse, et comme telle, sa forme est définie; son but est de donner aux paroles qu'elle soutient plus d'ampleur et de portée : un texte récité ne pénètre pas aussi profondément dans l'esprit de l'auditeur, il n'y reste pas gravé comme un chant dont la mélodie peut à l'occasion devenir obsédante. Ce n'est pas par hasard d'ailleurs que la trame musicale est ajoutée aux paroles : toutes les formes religieuses destinées à un nombreux public font usage du même procédé; la parole risque d'atteindre le cœur humain moins sûrement si un son musical ne vient préciser l'élévation relative des syllabes, les arrêts et les reprises du discours.

C'est pour avoir méconnu ce principe qu'on a discuté à vide, principalement sur l'exécution du plain-chant, et l'on n'a pas tenu compte des longues conséquences de cette notion. Du moment, en effet, où la musique est une stricte obligation de forme très définie, il n'y a pas de composition libre et personnelle, et il ne peut y avoir de jugement des résultats. Le Moyen âge d'ailleurs a pratiqué la copie sous toutes ses formes et, si c'est une vertu que de recopier un texte d'autrui présumé bon, il est douteux qu'une composition personnelle reçoive des encouragements. En tout cas il n'en est pas question en musique d'église. Il faut exécuter ce qu'on a reçu de la Tradition, sans le déformer : il ne reste aucune place pour l'initiative individuelle. Un artiste serait-il tenté, d'ailleurs, que la morale à son tour le rappellerait à l'effacement, à la modestie, à l'abandon des choses humaines : il faudra dix siècles pour que, bien timidement, les noms de quelques musiciens commencent à échapper à l'oubli. Ce qui compte, c'est que les paroles sacrées soient transmises et reçues avec leur maximum de signification :

l'obligation liturgique est tellement stricte qu'elle régit, depuis vingt siècles, les récitatifs du prêtre sans qu'il soit possible d'y changer une inflexion.

De cette notion découle le mode d'expression propre au plain-chant, que nous retrouvons encore à l'époque moderne : le texte est servi en premier, tel qu'il se présente (en général dans les Ecritures) et sans qu'on ait l'autorisation d'y changer un mot : les variantes nombreuses de nos manuscrits sont dictées par plusieurs raisons, mais jamais par l'initiative personnelle. En prenant le texte tel qu'il se présente, on admet toutes les alternances irrégulières des accents verbaux de la traduction latine. La phrase musicale est calquée sur l'ordonnance de cette construction irrégulière; dans certaines compositions ecclésiastiques on a cherché à l'imiter. Cette cadence imprévisible a alors déterminé la forme rythmique de la musique qu'on lui adapte : c'est la fameuse égalité des temps premiers du rythme libre, dont la raison originelle est l'effacement de la musique devant les paroles. Les ornements musicaux paraissent aux fins de phrase ou d'incise, et de là ont peu à peu cheminé dans les pièces ornées. La coutume était tellement forte qu'elle a entraîné à coup sûr la modification de pièces entrées au répertoire beaucoup plus tard; leur forme n'était peut-être pas celle du plain-chant, mais elles ont fini par se modeler sur lui. Enfin ce mode d'expression n'est pas spécial au rite latin : les rites orientaux (grec, slave, etc.) ont des formes tout à fait comparables.

Cette musique qui, en premier lieu et avant tout, sert à la transmission du sacré, répond à un besoin immanent de l'homme, ressenti de façon assez diverse suivant les groupes sociaux et qui a beaucoup évolué. Dans la première période il a dû être assez uniforme. Il a cependant dû très vite se différencier : pour un esprit monacal, toute liturgie est au cœur même du sacré, mais pour un prêtre chargé de l'éducation des fidèles, certaines parties du chant religieux ont dû devenir peu à peu des moyens didactiques. Il y a entre ces deux conceptions voisines et bien chrétiennes toutes deux, une gamme de vues différentes qui rendent assez bien compte des « compositions ecclésiastiques » dont il est question plus haut. Très proches du sacré, elles n'en font déjà plus partie.

Il semble — et cela est fort important — que cette

différence de vues rende compte, surtout, des différentes interprétations rythmiques qui sont encore aujourd'hui en discussion. Nul ne saura décrire dans le détail le dégradé insensible qui s'est glissé dans l'exécution : au centre du sacré, des paroles saintes à un point tel qu'elles ne peuvent être dites que par le prêtre, sur un ton immuable de récitatif. A côté, des pièces qui relèvent des ministres secondaires : le lecteur, le chantre. Puis, celles qui sont davantage écrites en vue de l'instruction du peuple, celles qu'on lui fait chanter en certains cas, mais qui peuvent bien souvent aussi rester l'apanage du clergé (en particulier chez les moines). Qui ne voit qu'aux franges extérieures du répertoire, on confine au folklore et aux pièces strictement métriques comme certaines hymnes ?

C'est là qu'intervient à nouveau la discipline, et il faut bien y insister. L'Eglise légifère constamment contre la musique des « incantations magiques et des banquets païens » parce qu'elle redoute que dans le culte on n'introduise des chants profanes qui rappelleraient la magie ou les débauches qu'ils ont accompagnées ailleurs. Le nombre des ordonnances de ce type, jusqu'à la fin du Moyen âge, est inconcevable pour nous qui faisons un départ étroit entre les genres musicaux : il nous instruit sur les difficultés des liturgistes anciens, il nous est en même temps un sûr garant que des infiltrations se sont produites.

LA CHRÉTIENTÉ LIBRE : LA CROISSANCE (iv^e-vii^e siècle)

ENRICHISSEMENT DU RÉPERTOIRE APRÈS L'ÉDIT DE CONSTANTIN

On a décrit plus haut le peu qu'on sache à coup sûr des origines de la musique liturgique et religieuse. Dès le iv^e siècle, les problèmes sont plus complexes : libérées par les lettres de Constantin en 313, les chrétiens réduites des débuts se sont brusquement multipliées. Les fidèles croissent en nombre, et l'histoire se fait plus confuse par la seule existence de ce grand nombre. Mais

il y a d'autres raisons à cette complexité croissante : les prédications continuelles faites par des apôtres venant de points différents, à des dates différentes, transmettaient des rites variables — on ne peut encore parler de liturgie fixée — et les récits, aussi bien que les monuments conservés pour la période du iv^e au viii^e siècle, en sont un témoignage. Il n'y a pas de témoins directs tels que des livres liturgiques pour le iv^e et le v^e siècle; il y en a quelques-uns pour le vi^e et quelques centaines environ sont répertoriés pour le vii^e et le viii^e. Sans être bien riches, nous pouvons donc nous former une idée de ce qu'étaient les coutumes liturgiques qui servaient de support au chant : en général on s'accorde à y retrouver une origine grecque, orientale en tout cas, dont la forme et le degré d'adaptation varient avec le groupe envisagé : le groupe gallican et le groupe hispanique, dissemblables entre eux, ont une parenté commune avec les rites grecs — l'Irlande celtique a reçu des coutumes qu'on a rattachées à la Palestine —, en Italie, Milan, Bénévent ont des tendances grecques. Cette variété complique la recherche ; de plus, on manque de documents sur le rite romain primitif, de sorte qu'on le juge difficilement et qu'on a fini par lui attribuer tour à tour les différentes formes provinciales.

Que savons-nous des modifications de la liturgie à Rome même ? Le culte se développait lentement et continuellement. Le nombre des fêtes, très restreint au début, s'accroissait peu à peu ; Pâques, la Pentecôte, l'Épiphanie et quelques anniversaires de martyrs avaient seuls ponctué l'année; la fête de Noël n'est entrée à Rome qu'au iv^e siècle, et c'est assez tard seulement qu'on a célébré les saints non martyrs. Les heures liturgiques (l'office) n'étaient pas réglées avec la minutie que nous connaissons : il est probable que l'obligation de les réciter atteignait en partie les laïques aussi bien que le clergé. A mesure que de nouvelles fêtes entraient dans l'usage, on déterminait les pièces à chanter pour chacune d'elles : cependant les détails n'étaient pas obligatoires comme ils le sont devenus, et une marge de liberté assez grande séparait probablement encore des églises même très proches. Aussi voit-on sur ce terrain mouvant chaque pape refaire à nouveau une liste des fêtes et des offices que nous appellerions un *ordo* : les contemporains le nom-

maient alors le « chant annuel ». Terme équivoque, qui semble atteindre aussi bien le calendrier liturgique que la répartition des offices et celle du chant.

L'INFLUENCE DE L'ORDRE DE SAINT-BENOÎT

A cette période enfin appartient une institution qui dominera toutes les questions liturgiques et musicales pendant plusieurs siècles : l'ordre de Saint-Benoît. A la création, le fondateur n'a eu en vue que son monastère du Mont-Cassin. La perfection et l'équilibre de sa Règle en assurèrent la diffusion immédiate : les grandes figures du Moyen âge, jusqu'au ^x^e siècle, seront des moines, ou des prêtres séculiers formés dans des monastères, et pénétrés par l'esprit de la Règle. On dit, en effet « la Règle » en parlant des ordonnances de saint Benoît ; c'est la constitution typique pour les moines occidentaux, et devant elle toutes les autres s'effacent peu à peu : les statuts orientaux, antérieurs, aussi bien que ceux presque contemporains de l'Irlandais Colomban. Or Benoît a laissé une large place au chant ; à sa mort, peu avant 547, l'office monastique était constitué, à peu de chose près comme il l'est à présent.

Dans ce dédale on possède quelques jalons. Dès le ^{iv}^e siècle, l'exécution de certaines pièces a semblé trop difficile pour une assistance qui devient de plus en plus nombreuse et, partant, moins instruite et moins zélée. La conséquence de ce fait se voit rapidement : il y aura désormais des chantres de métier auxquels on fait parfois allusion ; d'autre part les sources signalent aussi des chants ou des acclamations qui devront être dits par tous les fidèles — mais ce sont là des allusions toujours laconiques, elles ne servent que comme point de repère.

C'est maintenant, croyons-nous, qu'il est à propos de rappeler la thèse classique au sujet de tous ces événements. En général, les historiens sont d'accord pour penser qu'il aurait existé, dès cette période, un répertoire assez court mais voisin de celui que nous connaissons. A la fin du ^{vi}^e siècle, saint Grégoire rentrant de Constantinople aurait compilé à l'usage des églises latines tout un ensemble qu'il aurait rapporté de ses missions orientales ; ce répertoire imposé au ^{vi}^e siècle serait celui que nous chantons à présent. En réalité, c'est là un récit fait

par Jean Diacre, à Rome même, mais à la fin du ix^e siècle, c'est-à-dire trois cents ans plus tard, trois cents ans remplis de guerres et d'événements brutaux dans lesquels Rome a largement payé l'honneur d'être le pivot du monde latin. Si, pour étudier des faits d'il y a trois cents ans, nous n'utilisons que les documents et les traditions accessibles aujourd'hui, sans avoir recours à l'imprimerie, que pourrions-nous dire et quelle assurance aurions-nous de posséder quelque parcelle de vérité ? Et c'est pourtant une aveugle confiance qu'on accorde au récit de Jean Diacre... Nous verrons plus loin ce qu'il est bon d'en conserver. Si les érudits sont aujourd'hui d'accord pour lui donner peu de crédit, on ne peut le remplacer que par des études de détail, encore incomplètes, mais qui donnent des repères certains, que nous essaierons de mettre en évidence.

LA THÉORIE PRIMITIVE

Prenons donc les questions une à une, et pour commencer, la plus redoutable : celle de la théorie musicale. Il existe de courts traités de musique dont nous n'avons pas fait mention : ceux de la première période ne concernent que la musique grecque et sont inutilisables ici. Saint Augustin a écrit un *De musica*, qui concernait le langage et non la musique ; c'est un traité de métrique et pour connaître l'opinion du saint sur la musique, on doit étudier l'ensemble de son œuvre. Le traité de Boèce, à la fin du v^e siècle, est autrement utilisable. On y voit que la théorie grecque est encore connue ; cependant, après les modes grecs, l'auteur décrit la notation instrumentale grecque également, en y ajoutant quelques indications qui, développées, auraient permis la notation des mélodies. En son temps, cette découverte n'a pas été utilisée car aucun document aujourd'hui connu n'en fait état ; il faudra attendre trois siècles pour voir apparaître la première tentative de notation, mais sous la forme, absolument différente, des *neumes*, qu'on dit dérivés des accents grammaticaux. Saint Isidore de Séville, juste un siècle plus tard (il est mort en 636), dira explicitement qu'on ne peut pas écrire la musique, et après lui, aucun auteur ne traitera plus de la musique jusqu'à Alcuin, à la fin du viii^e siècle ; son œuvre a, par malheur, disparu.

Cependant le récit de Boèce nous informe encore implicitement d'un autre fait : il écrit en Italie et ne connaît, à la fin du ^v^e siècle, que la théorie grecque; il faut donc croire que pour lui il n'en existe pas d'autre, et c'est bien là ce que nous disent les Pères de l'Eglise : la mélodie liturgique nous est transmise par l'Orient, d'où est également venue la foi chrétienne.

Or, en nous faisant cette affirmation — très fréquemment —, les Pères ne manquent pas d'ajouter qu'il faut exclure de l'église toutes les mélodies chromatiques, parce qu'elles sont dangereuses pour le bon équilibre de la moralité; effectivement, dans le plain-chant, on ne trouve pas de successions de demi-tons; l'existence d'intervalles inférieurs à ce même demi-ton est attestée par de très rares documents, dont on a beaucoup discuté sans arriver à un accord. Cependant la musique grecque et la plupart des mélodies du Proche-Orient contiennent des échelles défectives (où le demi-ton n'est pas exprimé, mais contenu et sous-entendu dans un intervalle plus grand que lui) où l'intervalle supérieur au demi-ton est suivi de plusieurs intervalles plus petits que lui; c'est là une musique raffinée : elle s'est amenuisée et éteinte dans la grâce mièvre qui accompagnait les banquets profanes et les fêtes cultuelles païennes. D'où l'interdit que jetaient sur elle les Pères de l'Eglise; il est toutefois certain que ces mélodies étaient constamment introduites en Occident, puisque la théorie grecque et le répertoire oriental semblent avoir constitué la base originelle de la musique ecclésiastique. Il est un fait certain, c'est que l'Eglise latine, ayant reçu ces formules chromatiques, les a perdues ou transformées, on ne sait ni quand ni comment, mais voici quel semble avoir été le processus.

Ces mélodies arrivaient dans des régions où le folklore était entièrement construit sur des échelles défectives de quatre ou cinq degrés, sans demi-ton exprimé. Peu à peu, elles perdaient leur caractère oriental; tant à cause de l'interdit qu'il subissait, que de l'impossibilité pour les chantres latins de l'interpréter. Il ne faut faire aucun commentaire détaillé sur une opération dont on ignore les modalités. Il est cependant permis de croire que nous avons reçu l'écho de semblables difficultés : par exemple, par Hilaire de Poitiers qui, au ^{iv}^e siècle, avait vécu en Orient. A son retour il composa des hymnes pour ses

diocésains; on croit qu'elles étaient inspirées par les formes orientales. L'évêque, en tout cas, se plaint qu'on chante mal ses œuvres et traite les Gaulois d'« indociles »; il est bien probable qu'ils étaient seulement surpris par des formes inaccoutumées. Un fait très analogue se produit encore maintenant : lorsque certains rites orientaux sont réalisés dans un lieu de culte très éloigné du centre de ce rite, les autorités ont une réelle difficulté à faire exécuter les chants convenablement et même à recruter des chantres qui, formés par nos coutumes harmoniques occidentales, soient pourtant capables de percevoir certaines vocalises et certains intervalles.

Le problème de la transformation des échelles musicales, bien loin d'être résolu, est à peine posé : voici en effet une vingtaine d'années à peine que parut, sur ce sujet, un livre de J. Yasser proposant la solution que nous avons reprise ici, celle d'une assimilation des demi et quarts de ton dans une échelle populaire pentatonique. Cet ouvrage n'eut pas un écho immédiat dans le monde des plain-chantistes; cependant des recherches tout à fait récentes sur l'origine du chant dominicain vont exactement dans le même sens : si on élimine les demi-tons d'une mélodie ancienne, le schéma de cette mélodie reste intact et le dessin musical se replace de lui-même dans les modes défectifs populaires. Le répertoire en a, par hasard, conservé quelques-uns, telle la communion *In splendoribus*, tel aussi le *Pater* de la messe hispanique, tombé en désuétude depuis le x^e siècle, et conservé seulement dans quelques chapelles mozarabes d'Espagne. Les restitutions ont encore un caractère expérimental, malgré tous les soins archéologiques dont on peut les entourer, mais il vaut la peine de les tenter.

FORMES PARALLÈLES AU CHANT ROMAIN : LE CELTIQUE, LE GALLICAN, L'HISPANIQUE, L'AMBROSIEN

On a vu combien notre information est précaire pour les premiers siècles lorsqu'il s'agit d'une matière devenue banale au Moyen âge : le chant romain. A plus forte raison faisons-nous des réserves en traitant de communautés qui n'ont rien conservé de ce répertoire (l'Eglise celtique) ou n'ont conservé que des livres

notés en neumes (Eglise hispanique). Seule l'Eglise de Milan nous offre un répertoire traditionnel et copié depuis longtemps; encore faut-il préciser que ce répertoire, au cours des temps, s'est beaucoup rapproché du romain qui le cernait de toutes parts.

On est fondé à croire que, pendant les trois premiers siècles de l'Eglise, le répertoire musical, tout comme le répertoire littéraire de la Bible et des Psaumes, venait du rituel hébraïque. L'origine orientale des apôtres, la nature même du texte littéraire, la forme du culte qui, à part la messe, est restée assez longtemps dépendante de la forme juive, tendent à le faire croire. D'autre part, la musique grecque n'a jamais été qu'une musique savante, dont l'accès était interdit aux petites gens à qui le christianisme s'adressa d'abord. On ne peut guère croire qu'un système aussi compliqué ait été transmis et imposé par des apôtres dont le souci n'était pas culturel, mais spirituel, et qui de toute évidence n'étaient pas armés pour une pareille tâche. On conçoit bien mieux la transmission assez machinale d'un système de cantillation et de vocalise, issu de l'Orient judaïque, et que son principe même destinait bien à appuyer le caractère et l'expression des paroles sacrées.

Ces transmissions se conservèrent probablement sur place, dans des groupes relativement clos, et qui avaient peu de rapports avec Rome, ou n'en avaient pas. Ainsi advint-il qu'à partir du ^{vi}e siècle, Rome qui affirmait son autorité envoya peu à peu des missionnaires dans ces régions très anciennement converties, et ne reconnut pas les rites anciens, aussi bien au point de vue musical que théologique ou liturgique. Le point de vue musical ne semble pas avoir eu d'importance dans ces secondes conversions, et il est même possible que le point de vue liturgique n'ait pas paru très important : on voit saint Grégoire écrire à ses missionnaires en Angleterre qu'il ne faut pas brutaliser les convertis, et qu'il convient de leur laisser tout ce qui est tolérable de leur coutume ancienne.

Le chant celtique a disparu le premier. Son domaine était l'Irlande des premières conversions, l'Angleterre, la Bretagne; il serait peut-être possible, actuellement encore, de retrouver ses traces dans certaines cantillations populaires, ou dans des chants irlandais. Mais aucune notation de ces pièces n'a été faite, même tardive-

ment. L'arrivée des missionnaires romains au VII^e siècle, puis les invasions successives, ont eu raison d'une tradition orale.

Le chant gallican n'a pas eu beaucoup plus de chances de survie, car le changement de livres du gallican au grégorien a eu lieu au début du IX^e siècle, avant que l'invention des neumes permit la conservation du répertoire. Cependant les églises gallicanes ont laissé une grande quantité de fragments de livres de liturgie et des documents littéraires importants, qui permettent d'échafauder des théories. Il n'est pas impossible d'ailleurs de retrouver la transmission de certaines pièces conservées par des livres aquitains, telles que les *preces* aquitaines et *mozarabes*.

Le répertoire hispanique a trouvé des conditions relativement favorables, puisqu'il s'est maintenu jusqu'au XI^e siècle. On l'a nommé « mozarabe », parce qu'on le rapporte aux communautés espagnoles demeurées « parmi les Arabes ». Mais en réalité il reste propre aux chrétiens hispaniques, et jamais aucun élément arabe ne s'y est mélangé. La date relativement tardive de son abolition par Grégoire VII a permis qu'il fût consigné dans d'assez nombreux recueils, où la mélodie est représentée par des neumes encore illisibles. Toutefois, textes et neumes existent; on pense même que certains textes notés sur lignes après le XV^e siècle reprennent l'ancienne tradition primitive, ce qui légitime les éditions de Dom German Prado. Sans quitter le domaine des neumes et des manuscrits, on peut discerner des éléments assez caractéristiques : l'abondance de vocalises, la forme du rituel encore proche de l'improvisation, la part assez importante des acclamations populaires, permettent des hypothèses raisonnables.

Les érudits hispanisants ont tendance à rapprocher l'ensemble des rites hispanique et ambrosien, non sans raison semble-t-il. Une organisation comparable, un chant probablement de même nature permettent cette comparaison. On rapporte à saint Ambroise l'organisation du répertoire milanais — souvent appelé ambrosien pour cette raison. On doit écarter les hymnes de ces considérations : au début, ce ne sont pas des chants liturgiques mais populaires, et leur forme actuelle ne peut servir à former des hypothèses sur le répertoire

rituel. Bien au contraire, l'ambrosien ancien semble antérieur à la constitution du système modal grégorien; la plupart des antiennes échappent à la classification modale, ainsi que la psalmodie qui fut réglée pour la première fois, pense-t-on, au *xvi^e* siècle. Les vocalises sont fort longues, et repoussées tout à fait à la fin des pièces.

ÉLÉMENTS DU RÉPERTOIRE ROMAIN DU *IV^e* AU *VI^e* SIÈCLE

Recherchons maintenant dans la musique elle-même les grands traits qui peuvent la décrire dans la période du *iv^e* au *vi^e* siècle. Nous avons dit que l'Eglise n'admet encore la musique que comme un moyen de graver plus profondément certains textes dans l'esprit des fidèles, et qu'elle l'ignore, et l'ignorera longtemps, en tant que production artistique. On voit nettement que les premiers textes sont encore simples et proches du récitatif et de la psalmodie, qui est un récitatif supérieurement organisé. C'est de proche en proche que les genres vont se compliquer et se séparer les uns des autres et le mouvement s'accroît après le *iv^e* siècle. On trouvera toujours, après l'édit de Milan, les grandes formes qui sont nées presque en même temps que la chrétienté latine :

— le récitatif indispensable aux paroles du prêtre, et qui ne pourrait recevoir aucune addition musicale sous peine de perdre son caractère sacré;

— la lecture didactique : les deux Testaments, confiés eux aussi à un ministre de l'autel;

— la psalmodie commune aux prêtres et aux fidèles de la première période;

— quelques pièces syllabiques simples, antiennes et répons; ces deux types sortirent peu à peu de la psalmodie, à laquelle ils ont servi de refrain. Mais on n'a aucune certitude sur leur forme primitive, ni sur leur évolution avant la paix de l'Eglise;

— des compositions ecclésiastiques en vers.

Il semble qu'à partir de l'édit de Milan, des divisions plus subtiles soient à envisager. Le peuple plus nombreux et l'évolution du christianisme en sont cause : la liturgie se précise et se complique, le chantre se substitue

aux fidèles pour bien des pièces, et, nécessairement, sa présence impose un répertoire de professionnel. La psalmodie va se dédoubler elle aussi; il reste — comme maintenant — un type psalmodique accessible non seulement à l'ensemble du clergé mais également à la partie la plus zélée et la plus instruite des fidèles; il s'est créé, on ne sait trop quand, un type nouveau de psalmodie ornée qui, à partir de versets de psaumes simples à l'origine, a reçu des additions vocalisées de proportions très variables, et qui ne pourront plus être exécutées que par un professionnel. Une forme de ces additions est la vocalise, ou *jubilus*, de l'*Alleluia*, qui fait valoir la voix et les talents du chanter. L'assistance ne prend plus part à des chants si difficiles; on lui réservera désormais des acclamations très simples, du type *Kyrie eleison*. Enfin, on verra se multiplier les compositions ecclésiastiques sur lesquelles nous aurons souvent à revenir, et qui ont dû, suivant leur nature propre et suivant les circonstances, être chantées soit par le chanter, soit par les fidèles.

Les récitatifs du prêtre sont le type même de la mélodie, ils sont peu nombreux et leur forme est strictement fixée d'avance (type : la Préface de la messe). Certains récitatifs du chanter leur sont analogues, mais leur forme est légèrement variable (type : l'*Exultet* pascal).

Le Lecteur est dépositaire d'une science déjà bien plus compliquée. Il est chargé de lire, en les déclamant sur un timbre musical connu, des passages des Livres saints qui varient tous les jours et dont certains sont fort longs. Il est obligé de connaître parfaitement la langue de ces textes, le latin, dans ses subtilités : accents, repos, ponctuation. Il s'agit d'adapter le texte à la formule musicale avec assez de clarté pour que le sens de la lecture soit toujours perçu par tous : il faut croire que cela n'était pas plus facile à l'époque de Constantin qu'à la nôtre, car les écrivains reviennent constamment sur la nécessité de bien enseigner les Lecteurs.

De la psalmodie ornée sont sorties bien des formes qui nous paraissent aujourd'hui indépendantes. Le trait (*trac-tus*) est le modèle achevé du genre; sa psalmodie est assez simple en théorie mais exige du chanter un art consommé. C'est de toute évidence une pièce de soliste. Psalmodie ornée encore, la majeure partie des répons, suspendus à une formule modale assez simple, aboutissant à un verset

du même mode ou d'un mode voisin, et plus strictement psalmodique encore. Enfin, de la psalmodie ornée sont venues aussi quelques antiennes non syllabiques, telles que les antiennes d'*introït* qu'on alternait avec le psaume pendant l'entrée du clergé avant la messe. Travail de spécialiste toujours, la vocalise du chantre après le verset de l'*Alleluia* ; ce genre paraît bien établi en Afrique du Nord dès la fin du ^v^e siècle; Victor de Vita conte, en effet, que les Vandales, entrant dans une église, massacraient les fidèles; le chantre, occupé à vocaliser l'*Alleluia*, tomba, la gorge percée d'une flèche.

Tout cela concerne la série des textes inspirés, c'est-à-dire chantés dans la forme où l'Ecriture les transmet : c'est le chant proprement liturgique, avec des accents verbaux dont l'alternance irrégulière dicte une mélodie aux périodes également irrégulières, adhérant fortement à son soutien textuel sans lequel elle n'existerait pas. C'est le type même des chants liturgiques latins, grecs et russes, dont la charpente rythmique est donnée à l'origine par les accents principaux de la phrase, même s'ils sont apparemment masqués par des ornements compliqués : l'égalité des temps premiers, dans les chants syllabiques ou ornements de tous ces rites, est l'élément commun que le chantre modèle suivant sa propre sensibilité, tout comme une « mesure » moderne, mais qui conserve à tous ces chants leur sérénité et leur majesté. C'est un genre assez difficile parce qu'il exige du chantre des connaissances plus approfondies que les mélodies à périodes égales, dessinées sur des textes strophiques, où les chutes de phrase retombent automatiquement sur la même formule mélodique.

LA PART DES FIDÈLES

Si tant de genres sont destinés à des chantres instruits et au surplus chantant en solistes, il se présente une question irritante : quelle est au juste la part des fidèles dans les chants d'église ? Cette part a certainement diminué depuis les débuts du christianisme. Au ^{vi}^e siècle, plusieurs conciles ont déjà légiféré sur certaines acclamations réservées aux assistants. Nous avons parlé du *Sanctus* et du *Gloria* ; on nous montre maintenant la foule chantant *Kyrie eleison* ou, à l'occasion, son équivalent latin,

Domine miserere. Il ne faut pas croire qu'il s'agisse là de la pièce de plain-chant qui s'exécute aujourd'hui et qui est relativement difficile; on désigne ainsi des réponses à des invocations ou à des litanies, ou des acclamations répétées indéfiniment. Pareil fait est courant dans tous les cultes et se reproduit encore aujourd'hui dans certaines liturgies orientales, lorsque l'assistance répète une centaine de fois *Kyrie eleison*; le rite hispanique connaissait une coutume tout à fait semblable au cours de la cérémonie du Vendredi saint. On possède des attestations comparables pour Rome au vi^e siècle; Grégoire de Tours parle d'une invocation *Domine miserere*, indéfiniment répétée; plus tard, les missionnaires, en Angleterre, lorsqu'ils allèrent trouver le roi de Kent, chantaient la litanie *Deprecamur te Domine*.

C'est, de toute évidence, la prière spontanée d'une assistance qui ne connaît pas la langue liturgique et qui, ne pouvant prendre part aux prières dont elle est le témoin, se sert d'exclamations très simples.

C'est que les fidèles, devenus très nombreux, exclus de l'exécution d'un répertoire devenu difficile, commençaient probablement à se désintéresser d'un office qu'ils ne suivaient plus que de loin : c'est un témoignage de ce fait que donnent les nombreuses et diverses compositions ecclésiastiques dont il faut à présent dire un mot. On a vu que le principe de ces pièces remonte très haut, probablement au début même de l'Eglise. Voici ce qu'on en sait. Les *hymni* attestés par Philon au i^{er} siècle se sont multipliés, mais on ne les a conservés que de façon exceptionnelle. On possède cependant une pièce de Victorin (iii^e siècle) composée d'acclamations à la Trinité, auxquelles l'assistance répondait *O beata Trinitas*; il en a survécu une version du ix^e siècle, avec une notation musicale en neumes. Quelques pièces de saint Hilaire de Poitiers sont restées en usage assez longtemps et l'Eglise avait conservé une hymne et deux *versus* (pièces à refrain) de Fortunat; un seul des deux derniers subsiste. La véritable vogue des hymnes, pièces strophiques régulières, remonte à saint Ambroise de Milan (iv^e siècle), qui les composa pour instruire et surtout distraire et occuper les fidèles, attendant sous sa protection la fin du siège de la ville. Le succès de l'entreprise fut immédiat; les sept pièces d'Ambroise furent si répandues qu'elle servirent

de modèle à d'innombrables imitations. On les chante encore : rythme et mélodie s'imposent à l'assistance la plus rétive et contiennent bien probablement des timbres populaires. Les hymnes ambrosiennes firent tout de suite partie de l'office monastique qui ne les a jamais abandonnées; les moines, à cette époque, n'étaient pas prêtres *ipso facto*, ils n'étaient souvent que des laïques désireux de mener une vie plus digne sous la direction immédiate du clergé et il était peut-être utile de leur faciliter la participation aux offices. Remarquons en passant que les hymnes ambrosiennes (je pense ici aux originaux et aux copies tardives), créées pour les fidèles; ont dû devenir rapidement métriques et fortement scandées si elles ne l'étaient dès leur origine; il semble que certains bénédictins aient continué à les chanter en rythme libre, alors que, dans la période de la Renaissance au moins, les livres séculiers présentent des versions métriques. Ces hymnes, en tout cas, ne figurent pas dans l'office romain avant le ^{xiii}e siècle, alors qu'elles étaient, dès l'origine, adoptées par la plupart des rites provinciaux, dont le gallican, qui semble ne jamais les avoir abandonnées.

Au ^{vi}e siècle, saint Césaire d'Arles aurait fait chanter par tous, « en grec et en latin », des antiennes et des « proses », qu'on pense pouvoir rapporter aux oraisons en prose, et non aux séquences qui sont plus tardives. Vers la même époque, Cassiodore parle de « tropes » chantés, commentaires qui interpolaient certains textes latins : les séquences en sont une forme parmi tant d'autres; ce sont là les ancêtres bien lointains des cinq séquences qui sont demeurées à notre répertoire. D'un autre côté, la mention du grec et du latin, chantés par tous les fidèles, confirme ce que Boèce nous dit, à la même époque, de la théorie musicale uniquement grecque.

COMPOSITION ET TRANSMISSION

Tentons maintenant d'éclairer la question de la transmission et de la composition de tous ces chants. Boèce, en poursuivant son idée, aurait abouti à une notation. Mais il n'a pas en vue la réalisation pratique; son système n'a pas été diffusé et on n'en trouve pas trace dans les livres de ses contemporains; Isidore de Séville, quatre-vingts ans plus tard, l'ignore complètement. Comment

donc les pièces traversaient-elles le temps sans se déformer ? Les uns veulent qu'on retrouve à tout prix des neumes musicaux, d'autres voient partout des compositions de personnages célèbres, ce qui ne fait que reculer le problème. D'autre part rien à cette époque ne fait croire que l'apprentissage du métier de chantre soit fort long comme il semble l'être devenu plus tard. Comment pouvait-on, de mémoire, exécuter tant de pièces différentes, et en particulier les interminables vocalises de l'*alleluia* ?

Un ouvrage récent, traitant de textes plus tardifs, constate de menues différences, identiques dans certains cas, entre des pièces transmises de façon également identique. Ces variations ne relèvent pas de la transmission par notation neumatique, encore inexistante ; elles représentent des interprétations vocales différentes. Pour l'auteur en effet, les chantres n'exécutent de mémoire qu'une infime partie de leur répertoire : pour le reste ils usent d'une improvisation réglée suivant des normes connues. Cette hypothèse extrêmement intéressante, très vraisemblable, est fortement appuyée par un fait actuel mais dont l'origine remonte vraisemblablement à l'époque même où le plain-chant s'est formé : la Synagogue, l'Eglise grecque, les Eglises copte et abyssine, pour leur liturgie, utilisent une grande quantité de vocalises qui ne sont pas écrites puisqu'il n'existe pas de moyen de les noter. On les enseigne donc par tronçons courts, que le chantre, par la suite, juxtapose à son gré et suivant les besoins de l'office, assortissant ainsi le chant à la liturgie. Il est très probable que les vocalises du plain-chant, tout au moins, ont été ainsi enseignées au Moyen âge ; le chantre apprenait les formules les meilleures pour chaque mode, ainsi que leurs enchaînements les plus courants ; la juxtaposition se faisait d'elle-même. C'est là métier d'artiste en réalité, et qui se rapproche singulièrement du point d'orgue où jadis chanteur et violoniste rivalisaient de science ; il est bien probable que certaines pièces de plain-chant se sont ainsi créées et transmises. Cette hypothèse est tout à fait vraisemblable, parce qu'elle rejoint à la fois des réalités visibles pour nous, d'une part, et de l'autre, se rattache étroitement à la mentalité médiévale pour laquelle la composition personnelle n'existe pas. L'écrivain, le musicien se doivent,

en effet, de reproduire fidèlement ce qu'ils ont appris, et non d'inventer à nouveau : ce que nous appellerions plagiat est pour eux le respect absolu de la tradition, à l'ombre de laquelle toute leur œuvre doit s'épanouir.

L'OCCIDENT SE TOURNE VERS ROME :
LE CHANT DEVIENT ROMAIN
(VII^e-VIII^e siècle)

SAINT GRÉGOIRE LE GRAND

Avec l'entrée en scène des chantres de métier à l'église, avec Augustin, Ambroise, puis Césaire, Boèce et Cassiodore, avec la création de l'ordre de Saint-Benoît qui recouvrira en Occident toutes les autres formes de monachisme, avec les papes législateurs, nous atteignons une époque difficile, controversée, celle de saint Grégoire, mort en 604. Ce très grand pontife a eu une action multiple, et dans un grand nombre de domaines. Esprit supérieur, de moralité éclairée, au sens pastoral et missionnaire, il est la réussite de l'Eglise à cette période. C'est un noble romain qui, devenu moine, a été le premier propagateur de la règle bénédictine; il a écrit la vie de saint Benoît dont il a connu les premiers disciples. Passant de la vie monastique à la charge pastorale il a été envoyé à la cour byzantine et finalement élu pape. Il prend alors en charge la vie matérielle de Rome en même temps que sa vie spirituelle et dans des périodes troublées par la guerre et l'invasion il assure la nourriture et la paix de son troupeau; enfin il met en route la conversion des Anglo-Saxons. Son génie universel, si humain et si noble, lui a valu une célébrité immédiate, et il n'est pas question de reporter sur un autre Grégoire, comme on a voulu le faire, les faits qu'on lui attribue : ce nom, au Moyen âge, ne désigne qu'un seul homme, Grégoire le Grand. Est-ce à dire qu'on ne lui a attribué que ses propres œuvres, spécialement en matière de musique, c'est-à-dire dans un domaine encore secondaire, d'évolution lente, de composition anonyme et de transmission difficile? A la gloire de ce très grand pape, le chant d'église lui a été attribué en entier : trois siècles après sa

mort, on a commencé à parler de chant « grégorien », et il n'est pas à propos qu'on cesse d'employer ce terme dans la vie pastorale de l'Eglise. Cependant l'historien sait que l'homme du Moyen âge aime à conférer une autorité indiscutable au moindre fragment de texte, chanté ou non, en lui ajoutant une signature illustre, incontrôlable parce que le pseudo-signataire est mort depuis longtemps. On comprend qu'un clergé recruté parmi les moines, faisant constamment œuvre missionnaire, se soit prévalu de l'autorité de saint Grégoire, pape moine et missionnaire; mais c'est là un fait tardif : les successeurs de Grégoire n'ont connu que la liturgie « romaine », le chant « romain ». Saint Grégoire n'a pas composé le plain-chant que nous appelons « grégorien ».

Jusqu'ici, l'Orient chrétien avait joué un rôle primordial dans la vie religieuse et culturelle. Le christianisme était venu de Palestine en Italie; l'empire romain avait transféré sa capitale à Byzance. Pendant longtemps la fiction impériale avait été respectée : on continuait à demander les directives à Byzance. Débordé sur toutes ses frontières, aux prises avec les pires difficultés, l'Empire se repliait en Orient, ne laissant à Rome que des chefs sans valeur. Rome isolée, assiégée, appelant sans écho le secours impérial, supportant les invasions, tâchant de négocier seule, Rome est sauvée par ses papes, Grégoire en tête. L'autorité dès lors revient à Rome après avoir jadis émigré vers Byzance : elle a changé de mains, et ce sont les pontifes qui prennent l'initiative. Le rôle unificateur de Rome commence.

Nous avons vu chaque région recevoir, en même temps, sa conversion et des rites chrétiens inspirés des formes orientales. L'unité liturgique ne dépasse guère la métropole provinciale et il y a fort peu de tentatives d'unification générale du culte; l'unité absolue sera l'œuvre de dix siècles. Grégoire, comme tous les papes de son temps, avait rédigé un *ordo* rendu nécessaire par les perpétuelles additions à la liturgie; il rédigea aussi ce qu'on nomme un sacramentaire (les oraisons de la messe) et très probablement un antiphonaire (les pièces chantées) — sans la musique puisqu'on ne savait pas la noter. Il n'est pas sûr qu'on ait conservé ce dernier livre; il est

tout à fait improbable qu'il ait été transmis à l'Angleterre dans les conditions que nous dirons plus loin. Grégoire, en outre, a été frappé par le fait que les chantes devaient avoir des qualités inutiles, sinon nuisibles aux prêtres et a rendu un décret ordonnant de les choisir dans les rangs des sous-diacres, libérant ainsi les prêtres pour leur tâche propre. Il a enfin légiféré sur l'introduction de l'*alleluia* dans la messe, et on lui attribue la composition de la messe chantée de sainte Agathe. Or la tendance était alors de ne prendre les textes liturgiques que dans les Ecritures; il se trouve que la messe de sainte Agathe est en grande partie de composition ecclésiastique, ce qui rend cette dernière tradition difficilement acceptable.

En même temps le pontife décidait de tenter la conversion des Anglo-Saxons. L'Irlande avait été convertie depuis fort longtemps; puis vinrent les païens, Angles et Saxons, qui prirent pied et finirent par repousser les Celtes en Irlande. Convertir ces envahisseurs fut l'entreprise que Grégoire proposa à une petite troupe de moines dans les dernières années du vi^e siècle. Les directives qu'il leur donna nous restent : il leur est, entre autres, recommandé de ne pas insister sur les rites extérieurs, pour ne pas heurter les nouveaux convertis. L'Angleterre ne fut entièrement chrétienne qu'assez tard; cependant le premier accueil fut bon et Grégoire mourut avant que les moines, s'étant attaqués aux coutumes des Celtes d'Irlande, ne fussent chassés une première fois de l'île par chrétiens et païens réunis. Un grand point toutefois était acquis, l'idée de « romanité » s'était imposée : dans le milieu du vii^e siècle on parle d'un chantre qui avait « les traditions de Cantorbéry » et, très peu après, l'on commence à mentionner les « traditions romaines ». Au début du viii^e siècle, la conversion de l'Angleterre avait fait assez de progrès pour que des missionnaires anglais fussent souvent envoyés en Gaule où l'anarchie mérovingienne battait son plein, et en Germanie où peu de missions avaient dépassé Trèves, lieu de culte déjà fort ancien. La notion d'autorité romaine était alors assez forte pour susciter une lutte d'influence entre Lyon et Rome, à laquelle la victoire resta en fin de compte.

On peut donc, en gros, retenir trois faits de la mission anglaise de Grégoire : on voit pour la première fois

paraître la notion d'autorité romaine, puis viennent les termes « coutume romaine » et « chant romain ». Enfin apparaissent les missionnaires anglais en Gaule et en Germanie. Toutefois, si des moines voyagèrent alors sur le continent, on ne sait trop quelle liturgie remplissait leurs besaces, et c'est ici qu'intervient la chasse aux manuscrits. Nous sommes au début du VIII^e siècle : il reste bien des témoignages écrits, mais les liturgistes discutent encore de leur nature et en aucun cas les rites n'en sont assimilables à ce qu'on appelle « le romain ». Il n'est pas vraisemblable que le chant ait eu un sort différent.

L'ÂGE D'OR DU PLAIN-CHANT

Dans la Rome pontificale, la tradition cependant s'organisait : pour la doctrine, pour la liturgie comme pour le chant qui en est l'expression. Les érudits s'accordent à penser qu'on a connu alors — au VII^e siècle, et dans plusieurs régions de l'Occident latin — une forme très accomplie du plain-chant dont la tradition, vieille déjà de six siècles, s'était affirmée et développée surtout depuis la paix de l'Eglise. C'est à cette époque que tous placent « l'âge d'or du plain-chant ». Mais il est aussi certain que ces mélodies n'avaient pas exactement le contour que nous leur connaissons, et qui est celui de leur dernière rédaction au IX^e siècle.

On est également sûr qu'à force de légiférer, les pontifes étaient arrivés à constituer un ensemble liturgique fixe quoique restreint encore; toutefois pour des raisons d'usage courant, difficiles à unifier, bien des textes échappaient aux règlements. En tout cas le premier pas était fait vers l'unité : prise de conscience de certaines nécessités du culte, restriction des pièces chantées à ce qui paraît convenir à ce cadre, transmission, problématique encore, de ce prototype aux provinces. Un nouveau pas était à faire : l'organisation liturgique complète.

L'ÉGLISE AUTORITAIRE :
LA FIXATION DU PLAIN-CHANT
(VIII^e-IX^e siècle)

*LES RAPPORTS
ENTRE ROME ET LES FRANCS*

Voici, au milieu du VIII^e siècle, la fin des Mérovingiens. Anarchie, batailles ternissent pour nous le reflet qui devrait parer cet avant-début de l'ère carolingienne; Rome n'est pas épargnée, mais reste l'autorité la mieux organisée d'Occident : sa qualité spirituelle en impose aux barbares, récemment promus au rang de civilisés. Batailles en Angleterre, où les Anglo-Saxons prennent la place des Celtes, batailles en Gaule, où les Carolingiens vont remplacer la révolte intérieure par la guerre de conquête, batailles en Espagne, où les Arabes submergent les chrétiens... Pas d'arbitre : l'empereur, dans sa cour somptueuse, est trop loin. Intellectuellement, l'Angleterre est en avance, car Grégoire, en lui proposant la conversion, a déterminé la fondation d'un grand nombre de monastères, foyers de culture. De là, les moines passent sur le continent, séduits par la possibilité d'un martyre que rend vraisemblable l'anarchie politique des Mérovingiens. Pourtant, de ces moines isolés, la Gaule ne retient guère que les noms : l'heure du changement n'a pas sonné.

Le revirement date de Charles Martel. C'est lui qui organise le domaine carolingien, et son propre fils, Pépin, est le premier prince occidental qui accepte des relations suivies avec Rome. Relations de protecteur à protégé : le pape est aux prises avec les Lombards. Il a bien essayé d'alerter Byzance mais la faiblesse de l'empire est telle qu'il a fallu en appeler à Pépin. Le prince lui-même n'a pas le choix : malgré ses victoires, la vie de son royaume est incertaine s'il n'a quelque appui extérieur. Il adopte l'attitude du pontife et en fait son allié après lui avoir fait sentir un peu lourdement sa protection; il a fallu en effet qu'en 752 Etienne II vienne en France plaider sa cause. Dans ce douloureux voyage, il est escorté par

l'évêque de Metz, Chrodegang, qui est allé le chercher à Rome : Chrodegang, de sang noble, très influent lui-même, parent de Pépin devenu roi, est dans d'excellentes conditions pour imposer des réformes. Il est surtout très pieux et formé par le plus grand, et le dernier en date, des missionnaires anglais : le moine Boniface, apôtre des Germanies.

Les négociations furent longues et délicates, et l'évêque de Metz eut certainement l'occasion de faire d'autres voyages à Rome : on n'en connaît pas le détail. Mais on sait de façon précise qu'après le voyage de 752, il imposa dans son diocèse un ordre nouveau des offices, qui était un ordre romain, et le propre biographe de Chrodegang, presque contemporain des événements, mentionne déjà un chant assorti à ces coutumes. C'est ce fait indiscutable qui a donné naissance à l'idée toute moderne d'une école messine de notation musicale neumatique, alors que les documents interrogés se placent longtemps avant l'apparition du premier neume musical, et concernent seulement des réformes liturgiques. Il se fit à la suite de ces événements de nombreux échanges entre Rome et la Gaule; chantes, livres liturgiques ont souvent passé les Alpes : l'époque la plus active est comprise entre 752 et 840. Malgré le nombre des témoignages conservés, on n'arrive pas à reconstituer les faits avec certitude. D'une part, chaque pape refaisait son *ordo*, pour y faire entrer les nouvelles fêtes et fixer de nouveaux détails de liturgie; d'autre part, les Francs recevaient des livres sans musique qui se complétaient sur place le plus souvent, et des chantes qui leur enseignaient la mélodie de Rome : de tout cela, nous avons des attestations. Cette tradition orale tombait en plein milieu gallican, et s'y adaptait en une certaine mesure : mouvante déjà à Rome même, la liturgie changeait aussi en Gaule. Les liturgistes scrupuleux à qui l'occasion était donnée de comparer les coutumes de France et de Rome allaient répétant que la Gaule avait perdu la tradition romaine, et qu'il fallait redemander des livres.

LA NOTION DE CHANT « GRÉGORIEN »

C'est alors que s'implante en Occident l'idée d'une tradition unique qu'on veut revêtir d'autorité. Pour la

première fois, vers 770, on voit, dans les sacramentaires, la rubrique qui les attribue à saint Grégoire; à la même époque, on rédige auprès de Saint-Gall, en Suisse, un premier document relatant que ce saint pape a eu le mérite de composer « noblement » le répertoire — entre beaucoup d'autres pontifes et abbés qu'on nomme également. C'est fait, le chant d'église est devenu « grégorien ». Cette notion, venue d'un besoin d'unité et d'esprit missionnaire, s'est imposée par suite du besoin d'autorité que ressent le clerc médiéval. Il lui faut une signature partout : ce n'est pas une fraude, c'est une pieuse imagination qui aide à la diffusion de la liturgie.

Quelle marchandise va donc recouvrir ce pavillon ? Parmi les étapes de la liturgie entre 752 et 840, il en est une qu'on peut clairement retracer, c'est celle du chant appelé « vieux-romain ». Il en faut parler ici, parce qu'il éclaire la route. On a récemment regroupé, en effet, quelques livres originaires de Rome même, copiés après le milieu du XI^e siècle, et l'on a constaté qu'ils fournissent une version mélodique assez spéciale, identique dans tous les livres. Les lacunes du calendrier, l'ordre des fêtes, tout indique qu'il s'agit de documents reproduits d'après une version particulière à Rome, aux VII^e et VIII^e siècles, et en tout cas antérieure aux livres d'après lesquels les éditions modernes sont faites. A cet ensemble, on a donné le nom de « vieux-romain »; il n'est pas passé en entier dans l'usage actuel, mais quelques rituels en retiennent des fragments.

C'est là un fait d'une portée singulière. Voici un ensemble de livres dont on sait qu'ils étaient encore en usage dans une église de Rome au moins, au XI^e siècle, et qu'ils sont la copie de documents bien plus anciens, antérieurs au grégorien du IX^e siècle. Il est bien évident qu'ils ont été transmis aux provinces, à titre de document liturgique, à un moment quelconque : et malgré la hâte des Francs à se modeler sur Rome, aucun livre gaulois ne les reprend. On touche ici au nœud de nos problèmes. C'est là une des formes qui ont été transmises : plus tard, lorsque Rome elle-même a changé, peu à peu les liturgistes ont constaté la divergence dont on a parlé plus haut. Ce fait est clair pour la forme du vieux-romain : il a dû se reproduire plusieurs fois, car la liturgie à Rome

ne s'est pas modelée aussi vite qu'on le croit : elle est le résultat de longues méditations, d'additions et d'expériences sans nombre.

D'un autre côté, la religion dans les divers pays chrétiens était alors affaire d'Etat. Le roi, l'empereur chrétien ne font que reprendre la tradition de Melchisédech, le roi-prêtre; elle aboutit directement à l'empereur byzantin, à la fois César et pontife. Les rois francs n'en ont pas jugé autrement. Le culte n'est pas une chose religieuse qu'on laisse à la direction des prêtres et des moines; c'est une des branches sur lesquelles pèse le plus lourdement l'autorité civile : à la fois parce que le roi désire que ses sujets soient chrétiens, parce que la religion aide puissamment le pouvoir temporel, parce que l'autorité religieuse est grande et qu'il faut la ménager, l'aider, la circonscrire. Situation délicate. On verra Pépin légiférer sur le culte, et retirer en même temps certaines abbayes à l'abbé religieux pour les remettre à des laïques; Charlemagne, plus pieux, continuera à légiférer sans toucher aux biens du clergé.

C'est pour toutes ces raisons que, périodiquement, les textes carolingiens trahissent une inquiétude sur le conformisme avec Rome. Cependant, une fois arrivés en Gaule, les documents demandés à Rome ne restaient pas fixés *ne varietur* : pour les Francs, culte et chant étaient encore mouvants, se complétant suivant les nouvelles fêtes, les règlements nouveaux de l'office, et surtout pour combler les heures d'oraison devenues beaucoup plus longues. Les mélodies romaines ne suffisaient plus pour de telles exigences : on adaptait sur place des formules gallicanes ou bien on développait les romaines. C'est ce répertoire, étendu par la suite à tout l'empire carolingien, qu'on retrouve dans les manuscrits. D'abord, ce furent des livres — graduels ou antiphonaires — non notés, mais désormais presque identiques entre eux, et fort nombreux. Vers le milieu du ix^e siècle, apparaît, timide, la notation dite neumatique : elle ne se répandra que vers le début du x^e siècle, remplissant alors de nombreux livres, dont la liturgie n'a pas changé depuis une centaine d'années : ce sont là les témoins utilisés pour la reconstitution du grégorien. Transmis par Rome, complété en Gaule, on donne à ce répertoire le nom de « romano-gallican »; Rome l'a adopté ensuite

et c'est lui qui est devenu le « romain » actuel : c'est à cet ensemble si complexe qu'on ajoute le nom de saint Grégoire. Actuellement universel, obligatoire d'ailleurs, il n'a pas été adopté en même temps dans tout l'Occident, d'où la survivance épisodique de quelques rites spéciaux : le « romain » n'est jamais entré à Milan, Lyon a conservé jusqu'au ^{xvii}^e siècle une liturgie carolingienne primitive, Braga conserve encore des coutumes monastiques du ^{xiii}^e siècle, l'Espagne avait un rite primitif fort beau qu'elle a abandonné au ^{xi}^e siècle sur l'ordre du Saint-Siège. Enfin certaines régions d'Italie, comme Bénévent, ont mis longtemps à se débarrasser de leurs coutumes anciennes.

Ces circonstances rendent assez bien compte des différences de caractère à l'intérieur même du répertoire actuel, bien qu'il soit désormais universel. Il est temps de l'étudier de plus près.

En premier lieu, peut-on penser qu'un pareil ensemble pût être enseigné uniquement de mémoire ? Le *magister* du ^{ix}^e siècle disposait de documents nouveaux : tout d'abord, le tonaire. C'est une liste des pièces chantées, classées non plus d'après l'ordre de la liturgie, mais d'après l'ordre des modes du plain-chant ; à l'intérieur de chaque mode il existe des subdivisions suivant les formules mélodiques : débuts, finales etc. De semblables aide-mémoire sont de plus en plus utiles à mesure que le répertoire grandit ; le premier que nous connaissions a été écrit vers 798 dans le Nord de la France. Sa liste est assez courte mais n'est pas donnée comme une nouveauté : on est donc en droit de croire qu'elle est la reproduction de documents antérieurs, connus depuis un certain temps déjà. Ce genre a été très familier à tout le Moyen âge, car la notation en neumes, qui allait apparaître vers 850, n'était pas assez précise pour indiquer les intervalles. On enseignait donc en premier les formules musicales à l'aide du traité de musique, et l'application pratique se faisait avec le tonaire, resté en vogue même après l'apparition de la portée à la fin du ^x^e siècle.

Un autre moyen était utilisé depuis très longtemps pour aider la mémoire : ce sont les poèmes acrostiches qui témoignent du besoin de rappeler, avec le début de la strophe, le retour régulier d'une mélodie. On doit

probablement à saint Augustin le premier exemple d'une longue lignée : son poème abécédaire dont toutes les strophes commencent par les différentes lettres de l'alphabet. La plupart des pièces analogues sont actuellement hors d'usage, mais la liturgie la plus stricte ne les a pas dédaignées. Des antiennes classiques forment acrostiche : on pense ici aux grandes antiennes de Magnificat des sept jours précédant Noël. Elles commencent toutes par le vocatif « O » (*O sapientia*, etc.) et l'initiale des premiers mots forme l'acrostiche *Ero cras* ou *Vero cras*. Ces pièces sont tout à fait classiques, et s'introduisirent dans la liturgie vers le VI^e siècle.

LA THÉORIE « GRÉGORIENNE »

Enfin, voici paraître de nouveau le traité de musique, succédant à celui de Boèce après une interruption de trois siècles. Alcuin en écrivit un, perdu maintenant; le plus ancien dont on puisse se servir est celui d'Aurélien de Réomé, vers l'an 850. Mesurons donc, avec le chemin parcouru, la différence entre la musique du VI^e siècle et celle du IX^e... Boèce ne connaissait que les modes grecs, et nous avons dit que ces modes, bien qu'ils fussent la base de la théorie musicale, ont été battus en brèche parce qu'ils étaient assortis de mélodies compliquées. Ils sont encore, cependant, l'entrée en matière d'Aurélien, et resteront présents dans tous les traités jusqu'à la Renaissance. Le Moyen âge est ainsi : cette théorie ne correspond plus à la réalité, mais on la recopie sans se lasser. Immédiatement après les modes grecs, Aurélien énumère ceux du plain-chant, mais sous la forme, décrite plus haut, du tonaire; il ne connaît pas la notation et utilise le nom grec des intervalles. On juge de la confusion que présente un pareil système : la théorie, très compliquée, n'a à peu près aucun rapport avec la pratique. Il existe deux catégories de musiciens : le *musicus* ou savant, et le chantre, qui se débrouille dans les minuties du répertoire, à qui l'on demande surtout bonne mémoire et belle voix, et qui, lui, peut se borner à connaître les modes nouveaux de façon pratique. Essayons de l'imiter, et voyons ce qu'est cette fameuse théorie médiévale du plain-chant.

Les « modes » du plain-chant se lisent du bas en haut.

de l'échelle sonore, contrairement aux modes grecs, et à partir de quatre finales : *ré, mi, fa, sol*. Chacun d'eux commande une quinte ascendante, qui constitue le mode « authentique » de cette même finale, et à laquelle on peut ajouter, sans altérer l'apparence modale, une quarte supérieure. Si cette quarte est placée au-dessous de la finale, le mode devient « plagal ». Il y a ainsi un mode authentique (aigu) et un mode plagal (grave) pour chaque finale; leurs noms sont d'origine grecque mais n'ont rien à voir avec la théorie classique : sur *ré*, le *protus*, sur *mi* le *deuterus*, sur *fa* le *tritius* et sur *sol*, le *tetrardus*. On ne connaît d'autre altération que le *si* bémol; encore résulte-t-il d'une transposition et non d'une modification originelle de la note : d'où la longue incertitude sur la place des demi-tons qui se trahira longtemps encore dans les traités. Chacun des modes peut être transposé deux fois : à la quarte et à la quinte. Pour transposer à partir du *sol*, il faut modifier la place du demi-ton pour retrouver la disposition d'intervalles qui entoure le *ré* : nécessité donc d'un *si* bémol. Ces différentes combinaisons se placent dans une échelle de même étendue que la grecque, mais ce n'est pas une échelle fixe et il n'y a pas de diapason déterminé. De plus, alors que les modes grecs sont d'étendue réduite — à l'intérieur d'un tétracorde — les modes grégoriens sont plus ambitieux : on leur a fixé un *ambitus* idéal, à l'intérieur d'hexacordes. On a émis l'hypothèse que les pièces d'étendue restreinte telles que le *Pater* hispanique seraient les plus anciennes. Il y a une part seulement de vérité dans cette conjecture, cependant des pièces ornées telles que l'offertoire *Jubilare Deo*, qui recouvre une onzième, remontent fort loin. Il faut convenir que cela est rare : on admet qu'une étendue d'une sixte suffit à exprimer la majorité du répertoire ancien.

Nous ne possédons d'ailleurs pas de témoins notés antérieurs au ix^e siècle, et il est possible que des modifications à l'étendue des pièces aient été apportées assez tôt, lorsqu'elles sont passées de la psalmodie ornée au stade de l'indépendance mélodique. L'étendue d'une sixte serait d'ailleurs menue et la mélodie monotone si les modulations n'étaient possibles, tout comme dans la théorie moderne. Une très grande diversité vient du passage d'un mode quelconque à son plagal, et l'on

peut, de plus, moduler d'un hexacorde à l'autre. La mélodie peut ainsi évoluer avec une grande liberté. Le mode est désigné non par la formule initiale, mais par la dernière, d'où l'importance des notes dites « finales ».

Il ne semble pas qu'un lien existe entre l'éthique d'un mode quelconque et les sentiments exprimés dans les pièces, quelles qu'elles soient. Cette notion nous vient en droite ligne de la théorie grecque, comme tant d'autres qui n'ont pas d'application pratique dans le plain-chant, mais elle n'est entrée que fort tard dans la littérature. Quand on examine les faits, il est presque impossible d'établir un lien entre le mode adopté et le sentiment exprimé. On a voulu ainsi rattacher les pièces de la Vierge, en bloc, au mode de *sol*, si clair avec sa finale entourée de deux tons pleins, le *fa* et le *la*. Mais il suffit d'ouvrir le graduel pour voir que les pièces à la Vierge se répartissent un peu dans tous les modes, et il en est ainsi pour tout le reste du plain-chant. Si l'on sort de la stricte liturgie d'ailleurs, on voit que beaucoup de pièces du type *planctus* — déplorations, chants funèbres, exhortations, etc. — sont écrites en mode de *ré*, avec un appui fréquent sur le *la*, quinte du mode. Mais ces faits sont bien plus tardifs que la création du plain-chant et n'appartiennent pas à la liturgie pure. De plus, il faut bien voir que toutes les théories du plain-chant sont fort tardives. Tout se passe comme si l'on avait voulu — postérieurement au ix^e siècle — plier la pratique à une théorie qui n'a été exprimée que peu à peu, et qui n'a en tout cas rien à voir avec les débuts du genre.

ÉTUDE CRITIQUE DU RÉPERTOIRE

Que désignent les mots « chant romain » au ix^e siècle, ou le mot « grégorien », qui était devenu leur synonyme vers les années 770 ? Beaucoup de choses à vrai dire : les livres même non notés vont promptement déborder et l'on est fondé à croire qu'ils n'ont pas tout conservé. La stricte liturgie part toujours du récitatif ecclésiastique et de la lecture, pour arriver, à travers la psalmodie simple et ornée, aux pièces issues de la psalmodie, mais qui en sont désormais indépendantes, elles aussi, syllabiques ou ornées. Les antiennes, surtout les antiennes de l'office de nuit et celle de la communion, restent assez simples, mais

les répons sont tous fort ornés et compliqués. Il n'y a pas de lien obligatoire (mode ou type mélodique) entre les différentes pièces d'un même office; il est d'ailleurs arrivé souvent, et il arrive encore au ix^e siècle, qu'on transfère des pièces d'un office à l'autre. Cela est devenu rare : le culte se fixe.

Les mélodies sont désormais très abondantes. On a célébré à l'envi leur variété, leur beauté réelle et la poésie du mouvement mélodique : il est incontestable que beaucoup d'entre elles sont des chefs-d'œuvre. Et heureusement, les réussites ont eu beaucoup d'imitations. Expliquons-nous. La composition d'une mélodie n'a jamais dû se faire en une fois à ces époques où l'invention doit toujours rappeler quelque chose de connu, sinon le reproduire. Une pièce réussie était beaucoup plus un assemblage heureux de fragments choisis, et réunis avec goût : Jean Diacre nous a donné le nom de cette sorte de composition, c'est la « centonisation ». L'auteur rapporte le fait à saint Grégoire : il n'est pas un témoin bien valable pour ce pape mort depuis trois cents ans, mais ce qu'il faut retenir, c'est son avis sur la méthode de composition, qu'il voit mettre en œuvre devant lui, et qui en tout cas est encore traditionnelle. Il est certain qu'on rejoint ici la méthode d'improvisation personnelle des chantres, avec ce qu'elle pouvait apporter d'imprévu et de trouvailles heureuses; il n'est pas moins certain que ces réalisations n'entraient que lentement dans les manuscrits.

On est d'ailleurs en présence de plusieurs formes d'imitation. Celle du chantre, qui consiste à imiter par fragments. Puis la méthode de la reproduction pure et simple et de l'adaptation. Il était, en effet, nécessaire de meubler les offices nouveaux : comme la création *ex nihilo* était bien rarement envisagée, on adaptait à de nouvelles paroles des mélodies à succès. Naturellement il fallait modifier bien des choses : la place des accents textuels, la longueur, et là était l'art du musicien. Il est rare que l'adaptation d'un chef-d'œuvre ait mal réussi : on en compte plus de vingt pour le graduel *Justus ut palma*, et aucune d'elles n'est manquée.

En général, les compositions postérieures au viii^e siècle ont un dessin mélodique plus compliqué, moins sûr que celui de leurs aînées : c'est pourquoi l'on

peut parler d'un « âge d'or » du plain-chant. Ce n'est pas une règle cependant : l'office des morts a dû être écrit peu après la mort d'Alcuin, dans les premières années du ix^e siècle, et il est remarquable. Cependant, à mesure que le temps avance, on va vers des pièces écrites en un seul mode, donc rigides, remplaçant les modulations constantes de l'époque antérieure. Pauvres d'inspiration, elles se rattrapent sur la quantité des vocalises : on a ainsi composé une grande quantité d'offices pour les fêtes des saints, après 850, sur des textes en vers de toute nature : ce sont les offices, dits rythmiques, dont la plupart sont maintenant hors d'usage.

A côté de ces pièces d'exécution difficile s'étaient créés, probablement depuis assez longtemps, toute une série de chants beaucoup plus accessibles, réservés à l'ordinaire des messes (*Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus dei*) et sortis des acclamations des fidèles dont il a été question plus haut. On les nomme les « ordinaires » et le graduel moderne en réunit un assez grand nombre, mais quelques-uns, parmi les meilleurs, restent à éditer. On peut voir dans n'importe quelle édition que ces pièces ont été groupées par « messes », auxquelles on a donné des noms pris le plus souvent aux commentaires qui les ont accompagnées parfois (tropes) et dont on parlera plus loin. Ces groupements sont factices : ils ne représentent pas une unité de mode, ni de date, ni de mélodie, encore moins une unité historique, car dans les manuscrits ils sont groupés tout différemment. Certaines de ces pièces ont pu être chantées par les fidèles : le *Kyrie orbis factor* par exemple, ou le *Sanctus* des jours de semaine, actuellement connu par son emploi à la messe des morts : il était répandu au point d'avoir été parodié. Mais la réelle difficulté de beaucoup d'entre elles a dû les faire réserver au chantre.

On est assez renseigné, par la législation de Charlemagne, sur la part des fidèles dans le culte au ix^e siècle. Leur répertoire est assez mince et l'on revient sans cesse aux mêmes points : l'assistance doit savoir le *Credo* et le *Pater*, ce dernier non chanté, elle doit répondre aux litanies, elle doit savoir dire *Kyrie* et *Sanctus*. Il semble que le *Kyrie* en cause soit uniquement la réponse aux litanies, et l'assistance a trop de peine à apprendre ces points essentiels pour aller beaucoup plus loin dans l'expression de sa piété. Quelques mots laissent penser que les

hymnes, alors refusées par Rome, et manquant aux livres officiels romano-gallicans, étaient restées en usage en Gaule.

D'un autre côté, le plain-chant devait aboutir à une littérature toute différente. Poussé par le besoin d'un répertoire populaire, le clerc médiéval utilise désormais largement toutes les espèces de tropes, commentaires généralement latins interpolant les pièces liturgiques. Le style en est facile, les genres, nombreux dès l'époque carolingienne, se sont multipliés suivant le caprice des clercs puisque ce genre dépendait d'eux seuls. Une des branches a donné les séquences, une autre le drame liturgique. Ces interpolations ont d'abord repris la mélodie des pièces sur lesquelles elles se greffaient : leur histoire est longue, et fait l'objet d'une autre section du présent ouvrage (voir : *la Musique post-grégorienne*).

C'étaient là des compositions ecclésiastiques, dans la force du terme. Mais ce n'étaient pas les seules, car le ix^e siècle en a été riche et l'on a, au surplus, chanté des quantités de poèmes pieux, alors nouveaux, sur lesquels nous retrouvons maintenant des neumes musicaux de première main.

Malgré tous ces genres nouveaux, il est évident que le plain-chant officiel s'était légèrement desséché depuis qu'il tendait à une fixation définitive du répertoire. En dehors des adaptations, les compositions strictement liturgiques et les offices rythmiques sont un peu des œuvres de décadence, et l'on sent nettement que la vie s'est réfugiée dans d'autres genres. Pour dépasser le plain-chant à son stade de perfection, pour atteindre la polyphonie qui est déjà en germe, il faudra préciser deux notions étrangères au grégorien : l'échelle fixe, et le rythme mesuré.

Solange CORBIN.

BIBLIOGRAPHIE

Il est nécessaire d'orienter le lecteur dans la forêt des travaux qu'a suscités le plain-chant. C'est une matière vivante, et puisqu'il est l'expression quotidienne de la prière pour un

grand nombre de fidèles, il devait fatalement provoquer des discussions et des études sans nombre. Il n'y a pas manqué. Il me semble bien inutile de recourir au groupe compact des études anciennes, remplacées depuis longtemps, provoquées par le souci visible de réhabiliter un art qui paraissait barbare, « gothique » comme on disait au siècle dernier. Barbare, le plain-chant a bien dû l'être lorsqu'il était chanté pendant le bas Moyen âge et la Renaissance en dehors de ses normes particulières. On n'a jamais cessé d'écrire des traités d'exécution et d'accompagnement depuis le début du XVIII^e siècle; on n'y trouverait aucune vue historique. A mesure que le temps passait, d'ailleurs, le sujet devenait plus épineux et la polémique s'en mêlait : les études entreprises au XIX^e siècle déchaînèrent un torrent de passions; l'historique n'en est pas fait. Manuels et traités foisonnent : les meilleurs ont trouvé leur suite normale dans les travaux des moines bénédictins, les autres sont oubliés. Un très riche *scriptorium* s'est peu à peu constitué à Solesmes même; on y mène de front l'étude de la technique musicale et les recherches historiques, celles-ci étant très poussées depuis quelques années.

Entre les manuels d'exécution et les ouvrages d'histoire, il reste une place mal remplie : celle de la vulgarisation, qui n'a pas été faite. On essaiera de la remplacer par quelques ouvrages scientifiques choisis, en prévenant le lecteur qu'une recherche érudite se doit de limiter ses objectifs sous peine de perdre sa rigueur; les titres donnés ne recouvriront jamais que des points assez étroits.

On s'excuse de renvoyer le lecteur à tant de livres où les exemples sont donnés en notation carrée, peut-être plus difficile à lire, en tout cas légèrement inhabituelle sauf pour les musicologues. Mais on pense qu'un premier contact avec un quelconque *liber usualis*, ou un graduel, est nécessaire : on y trouvera toujours, en préface, la méthode de lecture du plain-chant dans sa notation carrée. Il faut prévenir aussi le lecteur que les transcriptions en notation moderne trahissent les pièces qu'elles veulent rendre plus accessibles; l'effort de lecture est petit et mérite d'être fait.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Après la lecture du plain-chant, il est évident qu'on doit assurer la documentation générale. La meilleure entrée en matière est une suite d'articles de Dom J. FROGER (Solesmes) dans *Musique et Liturgie* (Paris), répartie sur plusieurs années : n° 15, 18 (1950), 19 (1951), 26 et 28 (1952) et 33 (1953). On sera évidemment dérouté par quelques termes spéciaux; peut-être pourra-t-on recourir au *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, commencé en 1907 par Dom F. CABROL et

Dom H. LECLERCQ, continué sous la direction de M. H. MARROU (15 tomes en 30 volumes in-4^o). L'ouvrage n'est critique que dans la partie revue par H. MARROU, et pour certains articles confiés à des rédacteurs spécialisés (les liturgies celtiques, par exemple, ont été traitées par Dom GOUGAUD). Malgré les défauts de la première partie, cette collection est précieuse.

On pourra aussi consulter l'œuvre déjà vieillie d'Amédée GASTOUÉ (mort en 1943); son meilleur livre, *les Origines du chant romain*, Paris, 1907, n'a pas été remplacé; les analyses restent de grande valeur bien que des études de détail aient fait évoluer certaines questions.

Le livre de Th. GEROLD, *les Pères de l'Eglise et la musique*, Strasbourg, 1929, présente les écrivains de la première période.

Dans un tout autre style, on lira J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen âge*, Paris, 1950, débordant d'aperçus nouveaux, solidement documentés.

P. HUOT-PLEUROY, *Histoire de la Musique religieuse*, Paris, 1957, ne consacre que quelques pages aux débuts du christianisme, et l'énorme compilation de Willi APEL, *Gregorian Chant*, Indiana University Press, 1958, est une vulgarisation intelligente.

OUVRAGES HISTORIQUES

Ces lectures doivent être doublées de celles d'ouvrages strictement historiques, ayant trait en particulier à l'histoire et à la vie de l'Eglise : les connaissances acquises n'ont aucune valeur, surtout pour les époques reculées, si elles ne sont replacées dans leur horizon, si différent du nôtre. N'importe quelle collection générale peut convenir : pour l'histoire de l'Eglise, on aura plaisir à lire *l'Histoire de l'Eglise depuis les origines jusqu'à nos jours* (cette collection en cours, sous la direction de A. FLICHE et V. MARTIN, Paris, en est à son quatorzième volume).

La collection Halphen-Sagnac, « *Peuples et Civilisations* », et la collection « *l'Évolution de l'Humanité* », sous la direction de H. BERR, font une large part à l'histoire religieuse. Pour les premiers temps du christianisme, le meilleur livre est actuellement celui de Jean DANIELOU, *Théologie du Judéo-Christianisme*, Paris, 1958.

MONOGRAPHIES

Les ouvrages traitant de points particuliers sont légion, et leur énumération serait forcément incomplète. Cet éparpillement s'augmente du fait que, depuis 1940, l'édition est de plus en plus coûteuse; on a donc pris l'habitude d'éviter

l'édition de livres importants, et les érudits confient leurs recherches à des revues spécialisées accessibles dans les bibliothèques. Cette méthode est favorable à la recherche et permet d'approfondir des points de détail qui ne pourraient entrer dans un livre plus général.

On commencera l'enquête par les dictionnaires de musique qui se sont faits nombreux depuis quelques années. L'énorme ouvrage allemand, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* n'est pas terminé mais constitue une utile préparation pour les lecteurs lisant l'allemand. On y trouve les vues les plus classiques sur la plupart des sujets. Des érudits de plusieurs nationalités ont collaboré au *Larousse de la Musique* (sous la direction de Norbert DUFOURCO), Paris, 1957 et suiv., dont les articles relatifs au plain-chant sont rédigés en général par M. de VALOIS. L'*Encyclopédie de la Musique* en cours d'édition chez Fasquelle, Paris, peut également être signalée ici; nous y assurons nous-même les articles relatifs au Moyen âge et au plain-chant. Enfin une *Bibliographie grégorienne*, éditée à Solesmes (3^e édition, 1958) et constamment tenue à jour, est indispensable à tous, et il faut également mentionner le *Précis de Musicologie*, édité sous la direction de J. CHAILLEY, Paris, 1959.

On passera ensuite à la recherche dans les revues. On simplifiera beaucoup la question en relevant la bibliographie utilisable dans les dépouillements édités chaque année par la *Revue de Musicologie* (à la fin de son numéro de décembre). On y trouvera le titre complet et le lieu d'édition des revues et leur contenu soigneusement répertorié. On y trouvera même le dépouillement de publications à la vie éphémère, et qui échapperaient aussi bien au scientifique qu'au lecteur cultivé désireux de vues plus générales.

MODALITÉ DU PLAIN-CHANT

Il est toutefois un aspect du grégorien — comme de tous les plains-chants, et même des chants orientaux — qu'il faut connaître assez à fond pour suivre l'évolution de ces mélodies si différentes de nos vues modernes. C'est la modalité, ou disposition des intervalles de l'échelle musicale.

Les deux spécialistes de ces questions sont actuellement J. CHAILLEY et H. POTIRON. Le premier, après des études considérables sur les modes grecs (cf. *Acta Musicologica*, 1956, *Revue de Musicologie*, 1956, p. 96) arrive, dans ses cours en Sorbonne, à des conclusions nouvelles en cours d'édition. H. POTIRON, au contraire, part des thèmes classiques. On lira : J. CHAILLEY, *Formation et transformations du langage musical*, cours ronéotypé, 1956; H. POTIRON, *La terminologie modale*,

dans la *Revue grégorienne*, 1949. Des positions nouvelles sont prises par Dom Pierre THOMAS : *Studio sulla modalità gregoriana*, Rome, 1947 (ronéotypé, dépôt à l'Istituto Pontificio di Musica Sacra, 20 Piazza Sant' Agostino). La proposition d'une échelle pentatonique du plain-chant est faite par J. YASSER, *Mediaeval Quartal Harmony*, New York, 1938, rare, analyse dans la *Revue grégorienne*, 1939, p. 233-239.

COMPOSITION DU PLAIN-CHANT

L'apparence si spéciale du chant grégorien est magistralement analysée par Dom P. FERRETTI, *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*, Rome, Tournai, Paris, 1938. L'auteur rend compte des singularités que notre oreille occidentale ne comprend pas, et décrit minutieusement le procédé de composition. Ce livre est indispensable à l'érudit comme à l'amateur de musique.

A l'entrée du IX^e siècle — le siècle des tropes et des séquences —, on doit reprendre avec soin le livre de J. CHAILLEY, cité plus haut, et celui de ROMBAULT VAN DOREN, *Etude musicale sur l'influence de l'abbaye de Saint-Gall, du VIII^e au IX^e siècle.*, Louvain, 1925. On consultera avec précaution le livre de A. GASTOUÉ, *Le Graduel et l'Antiphonaire romains*, Lyon, 1913, beaucoup moins sûr que *Les origines du chant romain*. Dom FROGER a écrit une série d'articles indispensables : *les Chants de la messe aux VIII^e et IX^e siècles*, dans la *Revue grégorienne*, 1947-1948. Deux œuvres de Margit SAHLIN, *Etude sur la Carole médiévale, l'origine du mot et ses rapports avec l'Eglise*, Upsal, 1940, et de E. KANTOROWICZ, *Laudes Regiae, a Study in liturgical Acclamations*, Berkeley, 1946, (celle-ci sur les *laudes carolingiennes*) développent des points de vue tout à fait neufs sur les rapports de la musique d'église avec le chant populaire.

On serait incomplet si l'on ne signalait les moyens de prendre contact avec l'exécution elle-même des œuvres. On est dérouter par les neumes, la notation carrée, les notes alignées sans barres de mesure. Il faut bien convenir qu'en pareille matière l'expérience est un grand maître, et que seuls des moines chantant l'office jour et nuit, toute l'année, sont à même de codifier des méthodes d'exécution. C'est là l'œuvre particulière des moines de Solesmes depuis un siècle : entreprise à l'instigation de Dom Guéranger dans le seul but de restaurer la vie liturgique de l'office, elle s'est poursuivie régulièrement sous la direction de Dom Pothier, de Dom Mocquereau puis de Dom Gajard. La majorité du monde religieux s'est actuellement ralliée à ces méthodes qui ont pour elles une

immédiate clarté d'enseignement : le rythme libre, si difficile à interpréter, est par elles accessible à tous, tout au moins en son principe. Car en pareille matière toute méthode vaut ce que vaut l'élève... il n'en est point qui confère le talent et le goût musical. On en trouvera l'exposé dans les œuvres de Dom Gajard, de A. Le Guennant et de H. Potiron. Pour tous trois, on lira soigneusement la *Revue grégorienne* (depuis 1911 et aussi les années 1953-54 et suivantes, consacrées, ainsi qu'on l'a dit, à la pratique).

On ajoutera quelques titres indispensables : Dom GAJARD, *Notions sur la rythmique grégorienne*, Paris, 1944. — A. Le GUENNANT, *Précis de rythmique grégorienne*, *Cahiers de l'Institut grégorien de Paris*, 1950.

L'œuvre enfin de H. Potiron, si abondante, peut être abordée de façon pratique par : *l'Analyse modale du chant grégorien*, Paris, 1948, et *Leçons pratiques d'accompagnement du chant grégorien*, Paris, 1947.

LA NOTATION MUSICALE

LES NEUMES

LA TRANSMISSION ORALE

LE monde occidental n'a pas senti très tôt la nécessité de noter la musique qui servait à son culte et à ses délassements. On peut juger qu'il était en cela irrationnel, car Rome avait repris les principes de la musique grecque, et la Grèce antique avait connu une notation. Mais la musique était en Grèce un art raffiné doublé d'une science. Les théoriciens s'emparèrent de cet aspect tout nouveau, pliant l'entendement et l'oreille à des formes et à des raisonnements de plus en plus raffinés et compliqués. Ils fixèrent certains états de leur théorie à l'aide d'une écriture alphabétique limitée aux cercles savants; les rares applications de ce système sont tardives. C'étaient là jeux d'érudits, qui ne se transmirent pas à la Rome antique où la musique des banquets et du temple païen resta traditionnelle et populaire.

De leur côté les premiers chrétiens ne se souciaient pas de laisser des traces écrites de leur culte : ils n'étaient que des proscrits. Les éléments musicaux, probablement rudimentaires, qui leur étaient parvenus avec les premiers apôtres, n'exigeaient aucune notation; ils conservaient le caractère d'improvisation réglée qu'ils avaient en Orient. Le chantre raccorde les unes aux autres des phrases très courtes, suivant certaines règles, et son talent n'est pas tant de reproduire exactement d'après un modèle que de réinventer constamment le répertoire à mesure qu'il le chante, système toujours usuel en Orient et qui est encore, dans la liturgie grecque, l'objet d'un long enseignement entièrement mnémonique.

Des siècles durant, la littérature paléochrétienne va nous montrer l'art musical relevant de ce principe. Mais, à partir de la paix de l'Eglise, l'orientation du culte changea. D'une part les évêques, traditionalistes, restés en

liaison avec la Grèce et l'Orient, se rendent continuellement à l'évidence qu'un fossé va se creusant entre les deux civilisations : d'où les constantes ordonnances de « retour aux sources », aux traditions des « Pères d'Orient ». D'un autre côté l'esprit latin s'affirme : on codifie. On règle, on abrège ou allonge le culte, on élague ou l'on multiplie les prières. Des suites de prescriptions qui vont être édictées, se dégage la notion que la liturgie est chose autoritaire; on ne l'adapte plus, on la reproduit sans défaillance et le chantre n'est pas traité autrement que le célébrant. Il ne « recompose » plus, il se souvient. Appauvrissement certes, mais qui préfigure une autre forme d'art : l'exécutant n'aura plus, au terme de l'évolution, ni choix ni initiative. Au contraire, ce répertoire imposé par le législateur porte déjà en lui quelque marque de ce qui caractérisera plus tard notre musique : la composition personnelle, écrite pour être reproduite sans altération.

Oui, c'est bien une esthétique nouvelle qui se fait jour, si timide qu'on la saisit à peine. Pendant sept siècles encore, l'homme médiéval, constant avec lui-même, avec sa philosophie, sa discipline de copie et de tradition, va limiter son invention à ce qu'il croit être reproduction ou adaptation aux circonstances. En réalité la modestie de ce bon ouvrier lui masque l'importance de son chef-d'œuvre : se dégageant de la monodie orientale, il crée peu à peu l'*ars antiqua*. Si la nécessité de lire ne se fait pas sentir dès le début de l'évolution, c'est que la technique ancienne, longuement conservée, permet toujours d'exécuter de mémoire. Mais la formation des chœurs semble de plus en plus difficile et longue à cause de l'accroissement du répertoire. Il semble que déjà, vers le VI^e ou le VII^e siècle, le manque d'une notation pratique se faisait sentir, car Isidore de Séville constate que les sons « meurent » si l'on n'apprend les mélodies par cœur; il est probable qu'on se heurtait à d'insurmontables difficultés d'exécution.

Mais il est un fait certain : nous conservons, de la période mérovingienne, un très grand nombre de manuscrits dont pas un seul n'est noté. Nos premiers témoignages se placent vers le milieu du IX^e siècle, sous la forme de *neumes*, petites barres inclinées mélangées à des points. Cette écriture est uniquement destinée à montrer

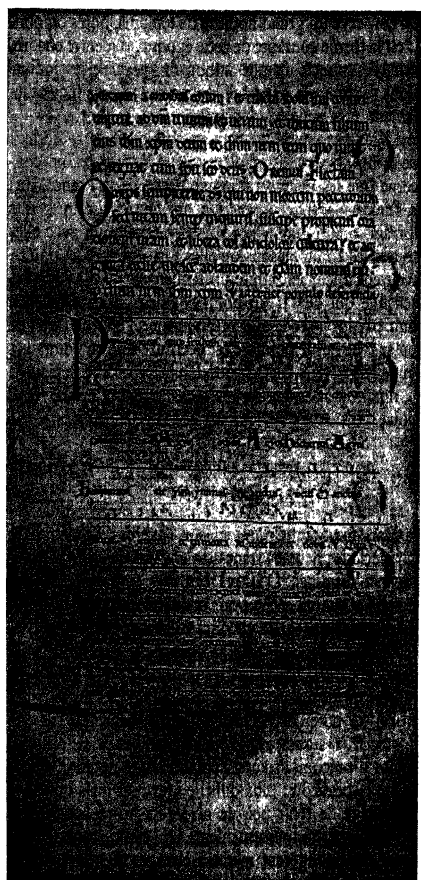
si la mélodie monte ou descend : c'est un aide-mémoire, sans plus. A son origine, on pense communément retrouver les accents grave et aigu de l'écriture littéraire : en pratique, les barres verticales indiquent bien des notes aiguës, et les points des notes graves. La hauteur absolue et la précision des intervalles n'entrent pas en jeu ; il est donc impossible de faire une lecture directe de ces éléments. En général on constitue ce qu'on nomme un « tableau de lecture » : plusieurs versions du même texte sont superposées et permettent de contrôler les mouvements mélodiques. Certains manuscrits donnent des indications plus précises (place des demi-tons, notes ornées, etc.) ; on arrive alors à une hypothèse plausible qu'il faut contrôler avec des versions tardives sur lignes.

LES PREMIERS NEUMES

Les essais du ix^e siècle ne sont que de très rares fragments ; leurs neumes sont disposés sur une seule et même pièce, isolée en général dans un livre qui ne contient aucune autre tentative de notation. Il n'existe pas encore de livre liturgique entièrement noté et destiné à l'être. En plus, il semble que le fait le plus important ait jusqu'ici échappé aux chercheurs : toutes les notations du ix^e siècle surmontent des pièces rares, étrangères à la liturgie : un évangile tropé, un poème religieux, quelque pièce profane même. Dès cette époque, plusieurs écritures neumatiques se laissent grouper ; elles relèvent toutes du même principe, mais suivant la région où elles sont exécutées, leur aspect varie.

Les bouleversements dont nous parlions plus haut se traduisent bien dans ces faits. La liturgie propre est encore le domaine de l'exécution mnémonique, et il est bien des églises où elle restera de rigueur jusqu'à la Renaissance. Mais on tient à conserver trace de la musique nouvelle créée pour des pièces peu courantes ; c'est la notion de composition personnelle qui se fait jour, avec l'appréciation de valeur qui l'accompagne toujours.

L'état des manuscrits laisse voir que cet état de choses a duré environ jusqu'à la moitié du x^e siècle. C'est alors seulement qu'on commence à prévoir des livres liturgiques où des réserves de places appellent les neumes ;



Points-liés sur quatre lignes dont une rouge, xii^e siècle (Missel de
Foissy, dans l'Aube).
(Paris, B. N., lat. 9457)

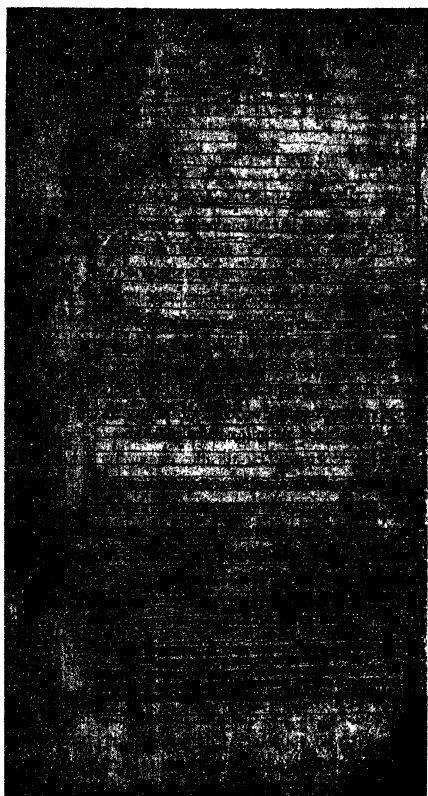
on conserve un grand nombre de témoins, notés ou non. C'est la forme courante de cette époque. Il n'entre encore, dans ces signes, aucune notion de mesure : les indications rythmiques assez fréquentes pourraient, plus exactement, être appelées dynamiques.

L'étape suivante des neumes s'étale sur deux siècles : de la fin du x^e à la première moitié du xii^e, et ne concerne que les manuscrits d'une partie de la France, dits « français » (par opposition aux autres groupes dits lorrain, breton, etc.). Les barres verticales, et avec elles toutes les combinaisons qu'elles forment avec les points, reçurent à leur extrémité un renflement de plus en plus sensible qui devint un point anguleux, puis carré. On finit par localiser le son précisément à l'endroit du signe où se trouvait le point : c'est l'écriture dite en points-liés qui s'adaptera si facilement à la portée qu'elle deviendra la notation classique du plain-chant encore en usage, et nous transmettra les témoins de notre *ars antiqua*.

LA PORTÉE : FIXATION DE LA HAUTEUR DES SONS

Mais nous anticipons ici sur l'avenir : au début du xi^e siècle les neumes français n'en sont qu'à former leur crochet terminal. D'autres écritures utilisent déjà une ligne à la pointe sèche pour ordonnancer leurs neumes ; elles sont aussi sur le chemin du progrès. C'est précisément alors que Gui d'Arezzo, précisant et résumant des recherches déjà anciennes, et dont on trouve trace dans les traités de musique et dans les manuscrits, réussit à placer les notes de l'échelle musicale médiévale sur une portée aux lignes régulièrement espacées. En même temps il préconisait aussi l'emploi d'une notation alphabétique, beaucoup plus difficile à manier mais qui avait l'avantage de tenir peu de place. La portée ne fut pas adoptée vite, ni uniformément ; Gui avait eu des détracteurs qui l'obligèrent même à changer de monastère. Il semble que l'Italie fut alors à la pointe du progrès et qu'on y trouve des portées à la fin du xi^e siècle ; ensuite vint le Nord de la France, puis le Centre. La Suisse se montra très conservatrice, et l'Aquitaine dont le système neumatique était assez clair, plus encore.

Les neumes qui prenaient ainsi place sur la portée ne



Organum à deux voix, xii^e siècle : *Cedit frigus*.
(Paris, B. N., lat. 5132)

perdaient pas tout de suite leur caractère régional; on put longtemps distinguer l'origine d'une notation. Cependant l'évolution fut rapide dans la France du Centre; dès la fin du xiii^e siècle elle atteint un degré de régularité et de perfection qui fut égalé mais jamais dépassé. On peut, dès lors, parler d'une écriture classique qui est restée l'écriture modèle des livres de plain-chant.

L'ÉCRITURE DE LA MUSIQUE POLYPHONIQUE

Jusqu'ici aucun signe matériel n'a permis de distinguer la notation du plain-chant et celle de la musique polyphonique mesurée, dont l'existence remonte au moins au ix^e siècle. Le même matériel sert aux deux genres : mais si le plain-chant se passe volontiers de précisions qui lui semblent secondaires, la polyphonie a besoin qu'on indique ses intervalles, sa hauteur absolue, et sa mesure. Comme toujours, l'écriture et la théorie suivirent très lentement la pratique; les premiers témoins polyphoniques sont du début du x^e siècle, ils utilisent alors les neumes sans lignes : c'est dire que toute cette partie du répertoire est illisible et perdue pour nous. Cependant, dès que la portée fut codifiée par Gui d'Arezzo, elle s'introduisit dans la musique polyphonique où les neumes, puis les points-liés, puis les notes carrées se succédèrent rapidement : toute l'évolution ne semble pas avoir pris plus d'une centaine d'années. On inscrivait les différentes voix de la polyphonie sur une seule et même portée à laquelle on donnait autant de lignes qu'il était nécessaire : c'était, déjà, une mise en partition dont le seul défaut était de ne pas indiquer la mesure.

On déduisait cette dernière du rythme des paroles et, en certains cas, de leur quantité; le guide était la métrique latine, avec ses inusables schémas, isolant chaque pied métrique. Les théoriciens en parlent longuement et confusément; ces schémas, appliqués à la musique, reçurent le nom de modes rythmiques. Ces faits se placent probablement au début même des essais polyphoniques c'est-à-dire au ix^e siècle; ils étaient déjà traditionnels à l'époque où les neumes deviennent des notes carrées. A peine, en effet, la notion de hauteur exacte était-elle acquise, à la fin du x^e siècle, que les théoriciens transportèrent l'idée modale dans la notation et, tout de suite après, un autre

principe fut adopté : on appliqua l'idée métrique aux différents groupes mélodiques du plain-chant.

On se servit alors de façon très classique des éléments qu'on avait sous la main, en précisant leur sens. Les notations neumatiques avaient stylisé des groupes de notes, ascendants, descendants, de deux à six ou sept notes. Ces figures nous sont transmises par l'actuel plain-chant, où elles n'ont qu'une valeur mélodique; la notation polyphonique leur attribua une valeur métrique définie suivant leur forme : ce sont ces combinaisons de brèves et de longues, auxquelles on donna le nom de ligatures, que nous retrouverons dans l'*ars nova*, et la Renaissance elle-même en conservera quelques bribes. Dès la fin du xiii^e siècle, les théoriciens nous en montrent le fonctionnement, assez compliqué; elles deviennent alors de plus en plus complexes.

La scission est désormais totale entre les écritures du plain-chant et celles de la polyphonie. Elles utilisent le même matériel de notation carrée, mais en le soumettant à des traitements différents. Il n'y a eu ni coupure brutale, ni génération spontanée : tous les éléments sont en germe dans les premiers neumes du ix^e siècle, hermétiques et illisibles, et c'est par une progression lente et continue que l'héritage ancien s'est peu à peu transformé. La notation de l'*ars antiqua* atteint son apogée vers la fin du xiii^e siècle, et contient désormais l'ensemble des éléments de hauteur et de mesure indispensables à la musique occidentale; l'antique monodie orientale n'est plus qu'un souvenir.

Solange CORBIN.

BIBLIOGRAPHIE

Peu d'écrits sur les neumes sont conçus pour le public cultivé; la plupart d'entre eux sont arides, d'intérêt restreint, et difficiles à obtenir et à lire parce qu'ils sont l'œuvre de savants étrangers.

On prendra le manuel de notation neumatique de Dom G. SUNYOL : *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, traduction française, Paris, 1935 : l'illustration est abondante, clairement ordonnée, mais le texte et la bibliographie ont déjà vieilli. L'Abbaye de Solesmes édite une *Bibliographie*

grégorienne où sont répertoriées toutes les études postérieures à 1935 (éd. de Sunyol). La première édition de cette *Bibliographie* remonte à 1955, des *Suppléments* paraissent régulièrement.

Quelques études plus approfondies seront accessibles. On pourra les rechercher sous la signature de DD. Hesbert, Huglo, Hourlier, le R. P. Delalande, etc., dans la « Revue grégorienne », avant 1952 (depuis cette date les études paléographiques sont réunies dans « Etudes grégoriennes », Solesmes, collection à parution irrégulière. Nous avons tenté nous-même une analyse régionale actuellement à l'impression.)

Enfin, les divers congrès de musique sacrée ont généralement une section de paléographie; les Actes, édités par la suite, rendent compte *in extenso* de ses travaux : congrès de Rome, 1950, Vienne, 1954, Paris etc.

La lecture de la musique mesurée demande une préparation, mais non point si longue qu'on le croit communément, ni si difficile. L'accord n'est pas fait sur les méthodes de transcription, de sorte que la lecture des traités médiévaux n'est pas inutile; un latiniste, même moyen, peut s'y risquer. Le latin médiéval n'est pas celui d'Horace ni de Tacite; il exige du lecteur souplesse et méthode, et surtout, à cause de sa prolixité, une patience infinie.

On pourra ainsi prendre les second et troisième tomes de Martin GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra...* Saint-Blaise, 1784, qui se trouve dans toutes les grandes bibliothèques, et surtout, par E. de Coussemaeker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, Paris, 1864-76 : les deux premiers tomes. Le vieux manuel de J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig, 1913-1919, 2 vol., est assez élémentaire.

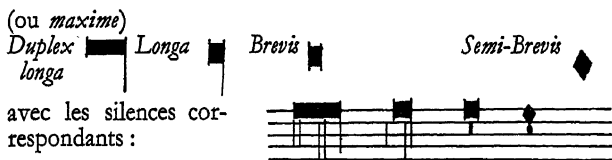
GÉROLD, Th., *La musique au Moyen âge*, Paris, 1932, est un guide excellent pour la période du XII^e au XIV^e siècle.

Enfin on aura recours au livre clair et bien illustré par de nombreux exemples, de Willy APPEL, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, Mediaeval Academy of America, Cambridge, Mass., 1942.

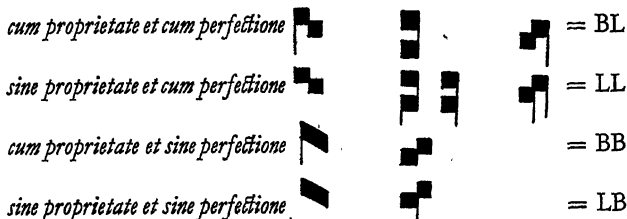
Au cours de ces lectures, on sera amené à poser des questions sur le rythme, encore souvent obscur. Cette question a été récemment traitée par W. WAITE, *The Rhythm of Twelfth Century Polyphony, its Theory and Practice*, Yale University Press, New Haven, 1954. Il est difficile d'admettre en bloc toutes ses conclusions, mais la plupart des thèses en présence sont clairement exposées.

LA NOTATION MESURÉE

C'est au début du XIII^e siècle que Jean de Garlande écrit le premier traité, *De musica mensurabili positio*, où il soit fait état d'un nouveau système de notation; mais en réalité, dès la fin du XII^e siècle, de nouvelles figures avaient fait leur apparition, nées d'un principe nouveau qui était devenu nécessaire pour noter avec exactitude les complexités de la musique du moment, car la notation a toujours été dictée par les exigences de la musique et non vice versa. Alors que le contrepoint n'était plus réduit à suivre le rythme du chant donné, mais juxtaposait à la *teneur* un *motet* de rythme totalement différent, il s'agissait de formuler les règles d'une écriture musicale qui pût permettre l'exécution simultanée et rigoureuse de ces parties aux mouvements divers. Francon de Cologne (*Ars cantus mensurabilis*, env. 1260) et Walter Odington (*De speculatione musices*, env. 1280) en établissent la grammaire, fixent les règles qui suppriment l'arbitraire quant à l'appréciation de la durée des notes qui sont alors :



La longue et la brève peuvent se combiner en figures appelées *ligatures* qui affectent les formes les plus diverses :




























Il existe aussi des figures plus complexes comprenant plusieurs notes et de nombreuses règles pour les résoudre. Le manuscrit H 196 de la Faculté de médecine de Montpellier (transcrit par Y. Rokseth) et le manuscrit du *Roman de Fauvel* (Paris, Bibl. nat., franç. 146) sont écrits suivant ces principes de la notation franconienne qui est une *notation noire*.

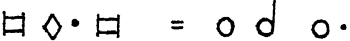
* * *

Bien que Pierre de la Croix (env. 1280) introduise des innovations importantes — comme la désignation d'une nouvelle valeur, *minima* —, c'est surtout Philippe de

Vitry, souvent surnommé « le père de la notation moderne », qui, dans son traité *Ars nova* (env. 1320), revise les principes de la notation franconienne, donne à la minime son rôle et, alors que le rythme ternaire avait prévalu durant tout le XIII^e siècle, reconnaît au rythme binaire une égale importance et applique cette division binaire à toutes les notes dans les différentes mensurations, c'est-à-dire dans leurs rapports les unes avec les autres. Ces relations des valeurs entre elles sont : le *mode* ou division de la longue en brèves, le *temps* ou division de la brève en semi-brèves, la *prolation* ou division de la semi-brève en minimes. On a ainsi :


mode parfait		=			
mode imparfait		=			
temps parfait		=			
temps imparfait		=			
prolation majeure (ou parfaite)				=	  
prolation mineure (ou imparfaite)				=	 

On peut combiner tous ces éléments et l'on indique alors, par exemple : temps parfait prolation majeure  ; temps parfait prolation mineure  ; temps imparfait prolation majeure  ; temps imparfait prolation mineure .

Il existe deux sortes de points, l'un qui est un signe de division et qui joue le rôle dévolu plus tard à la barre de mesure, *punctum divisionis* ; il marque l'imperfection de la brève = .

L'autre, *punctum additionis* (ou *augmentationis*), est semblable au point de notre notation moderne. Pour rendre cette notation plus claire, on adjoignit aux notes noires des notes rouges qui indiquaient le passage temporaire d'une mensuration parfaite à une mensuration imparfaite. Les manuscrits de Guillaume de Machaut (à la Bibl. nat. de Paris) font usage de cette notation française.

Simultanément avec le système de Vitry s'était développé, en Italie, un mode de notation qui était plus proche des principes de l'écriture de la fin du XIII^e siècle et dont les règles sont exposées pour la première fois par Marchettus de Padoue dans son *Pomerium artis musicae mensuratae* (env. 1325). On y fait un grand usage du *punctum divisionis*, et la brève est divisée en groupes de notes de valeur moindre (parmi lesquelles apparaît la *semi-minime*

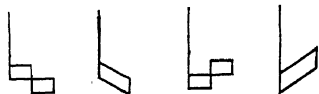
) mieux adaptées à la déclamation rapide du style italien très fleuri. Mais après 1350, les compositeurs, en Italie — Landino et ses contemporains —, en viennent à un système mixte où ils adoptent quelques-uns des principes de la notation française.

En tout cas, vers la fin du XIV^e siècle, la musique possédait une écriture capable de rendre toutes les complexités et tous les raffinements de l'art le plus évolué, et les manuscrits copiés à cette époque font figure d'« études transcendantales » de la notation. Il n'est d'ailleurs pas facile de traduire toutes ces complexités dans notre notation moderne, et pour une œuvre donnée, on obtient des transcriptions quelquefois divergentes. Le manuscrit 1047 du Musée Condé à Chantilly, copié en Italie dans la première décade du XV^e siècle, présente le plus bel ensemble des énigmes que peut poser la notation à cette époque et on y trouve réunies toutes les pièces les plus difficiles du XIV^e siècle. Sans doute a-t-il été conçu ainsi à dessein et pour servir de livre d'école à des chanteurs particulièrement expérimentés dont il s'agissait d'assouplir l'esprit plus encore que la voix. Bien souvent on aurait pu noter plus simplement certaines figures

musicales, mais la notation mesurée de la fin du Moyen âge n'était pas tellement un moyen pour le compositeur de noter son œuvre, qu'une création abstraite, fruit du jeu le plus subtil des nombres. Cependant, s'il s'agissait de former les futurs musiciens à ces exercices d'école de la plus haute virtuosité, on voulait aussi, sous cette enveloppe difficile à percer, protéger la science musicale contre la curiosité des non-initiés et on a pu dire que le mécanisme essentiel de l'ésotérisme musical est atteint par la notation. La coexistence du *deux* et du *trois* en des combinaisons où fusionnent ces éléments contradictoires, marque l'époque la plus complexe de la musique du Moyen âge. Ce jeu des nombres n'était certainement pas gratuit, et le choix du rythme ternaire ou du rythme binaire, par exemple, était peut-être dicté au compositeur par des impératifs qui nous échappent maintenant. Ce choix n'était-il pas lié au sens des textes ? En tout cas le rythme binaire, hardiment choisi par Guillaume de Machaut pour sa messe, écrite d'un bout à l'autre en temps imparfait prolation mineure, alors que dans la majorité de ses œuvres profanes il préfère le ternaire, n'a pas pu être le seul effet du hasard et il est l'indice le plus significatif de la puissance du raisonnement binaire dans la musique, qui devait amener au siècle suivant une simplification de toute la notation.





* * *

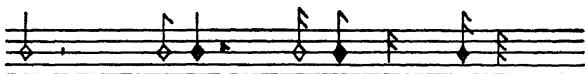
Vers 1450 et jusqu'à la fin du xvr^e siècle — époque de la monodie accompagnée — la musique entre dans une nouvelle voie. Les musiciens pratiquent alors une polyphonie complexe, mais clairement construite, dans laquelle chaque ligne du contrepoint suit son chemin rigoureux et où toutes les voix ont acquis la même importance. Cette clarté se marque dans la notation qui va se transformer dans le même sens. Les complications de l'âge précédent sont pour la plupart abandonnées, l'arsenal des ligatures s'appauvrit, et seules les formes les plus simples survivront au xvr^e siècle. C'est une nouvelle forme que l'on rencontre le plus souvent maintenant, *cum opposita proprietate* =



et qui se transcrit par deux semi-brèves. On emploie de

préférence une *notation blanche* qui comprend toutes les valeurs de l'ancienne notation noire, et au-delà de la

minime , la *semi-minime*  , la *fusée*  et la *semi-fusée*  avec les silences correspondants :



Les notes rouges ont disparu, et le *color* est maintenant obtenu par le noircissement de certaines notes qui perdent ainsi le quart de leur valeur :



Par un symbolisme essentiellement littéraire, il arrive que pour illustrer les mots *nuit*, *obscurité* ou *Requiem*, par exemple, on écrive tout ou partie d'une pièce en notation noire; mais ce n'est là qu'un emploi passager qui ne marque en aucune façon un retour à l'ancienne notation.

* * *

L'une des caractéristiques de l'école franco-flamande, au xve siècle et jusqu'au début du xvre, est l'usage des *proportions*. Ce procédé — dont Jean de Muris avait fait la première mention dès le milieu du xive siècle — consistait à diminuer ou à augmenter la valeur des notes par rapport à l'*integer valor* (c'est-à-dire la valeur ordinaire des différentes notes) suivant certaines proportions arithmétiques que l'on indiquait par des fractions. On avait ainsi la *proportio dupla* 2, *tripla* 3, *quadrupla* 4, *quintupla* 5 ou 10 (et bien d'autres beaucoup plus compliquées) qui indiquaient une diminution de 2, 3, 4, 5 à 1. En temps imparfait, la *proportio tripla* C³ ou 3 (de même que la *proportio sesquialtera* C²₃) indiquait que trois minimas en valaient deux des précédentes. Les augmentations étaient beaucoup moins fréquemment employées.

La valeur théorique de telles spéculations reste douteuse et leur influence sur la musique elle-même n'est pas évidente non plus, à moins qu'elles n'aient alors permis de fixer avec exactitude le mouvement d'une composition, ce que l'état actuel de nos connaissances ne nous permet pas d'affirmer. En tout cas les théoriciens de la fin du xv^e siècle se sont complu à développer jusqu'à l'absurde des extravagances de ce genre. Cependant, ces proportions étaient justifiées pour l'établissement de certains *canons*, dans lesquels le thème était reproduit aux différentes voix suivant des mensurations différentes. Les canons énigmatiques étaient d'ailleurs l'une des formes favorites des compositeurs franco-flamands qui n'en notaient qu'une seule partie, les autres devant être introduites suivant des formules plus ou moins limpides : *Canit more Hebraeorum* (Il faut commencer par la fin), *Otia dant vitia* (Il ne faut pas observer les silences). Josquin va plus loin encore dans l'obscurité avec ces deux formules citées par Aron (*Institutio harmonica*) : *Omnia probate quod bonum est tenete*, ou encore : *Qui quaerit, invenit*, et à propos desquelles le théoricien italien ajoute que, même si Josquin se comprenait lui-même, il ne tenait certainement pas à être compris des autres ! Ces procédés justifient la définition du canon donnée par Tinctoris : *Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens*, et marquent une permanence de la pensée du Moyen âge.

Avec l'imprimerie musicale, inaugurée en 1501 par Petrucci à Venise, la notation ne va pas s'éloigner sensiblement de l'écriture manuscrite, mais elle va s'alléger peu à peu de toutes les complexités de l'âge précédent pour en arriver, au milieu du siècle, à une écriture très proche de notre notation moderne. Cependant, la barre de mesure n'a pas encore fait son apparition (sauf dans les tablatures), car la musique polyphonique est toujours publiée en parties séparées, soit dans le même livre sur deux pages en regard, soit même avec un livre pour chaque voix, et la barre de mesure ne sera employée que vers la fin du siècle lorsque cette notation en parties séparées sera abandonnée au profit de la partition. L'absence presque totale des partitions au xvi^e siècle n'a pas manqué de surprendre, car il est difficile d'imaginer que les créateurs d'une polyphonie aussi complexe aient

pu écrire en parties séparées et juger ainsi de l'ensemble de leur œuvre. D'autre part, est-il vraisemblable de supposer que s'ils établissaient des partitions destinées à l'imprimeur, celles-ci aient ensuite toutes été supprimées comme étant devenues inutiles, ce qui expliquerait qu'aucune ne nous soit parvenue ? Il semble qu'en réalité le compositeur notait directement sur une ardoise, une tablette de bois ou un parchemin lavable sa partition qui était ensuite recopiée — ou imprimée — en parties séparées. Puis il suffisait de l'effacer et la *tabula compositoria* pouvait servir de nouveau. Cependant, quelques courts exemples dans certains ouvrages théoriques du xvi^e siècle sont notés en partition avec barres de mesure, et Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, 1555) conseille aux organistes débutants de diviser la tablature avec des barres de mesure de manière à voir les notes qui doivent résonner ensemble. En 1577 sont publiés les madrigaux de Cyprien de Rore en partition avec barres de mesure, destinés aux instruments, et *per qualunque studioso di contrapunto* ajoute l'éditeur. De plus, dès le xiii^e siècle, il existait une sorte de partition où toutes les voix étaient notées chacune avec une couleur différente sur une seule portée de dix lignes, procédé conseillé aux jeunes compositeurs et aux musiciens débutants, et d'un usage fréquent aux xv^e et xvi^e siècles. La partition et la barre de mesure semblent donc bien n'avoir été employées d'abord qu'exceptionnellement et pour l'étude plus que pour la pratique de l'exécution. Ce n'est qu'à la fin du siècle qu'elles passeront dans l'usage courant.

*
* *

Parmi les problèmes que pose l'interprétation de la notation du Moyen âge et de la Renaissance, celui des accidents est certainement l'un des plus délicats et celui qui a donné lieu aux solutions les plus contradictoires. Le passage d'un hexacorde à un autre (muance) suivant le principe de la solmisation guidonienne, en entraînant l'altération chromatique de certains degrés, avait nécessité l'introduction des accidents, le *si* bémol d'abord, puis d'autres bémols et dièses qu'on employait, *causa necessitatis* ou *causa pulchritudinis* : on évitait le triton (mélodique ou harmonique) et, dès le xiv^e siècle, la notion

de « sensible » se précise pour devenir prépondérante avec Landino et Machaut. Au xv^e siècle et au début du xvi^e, ces accidents — soit par simple négligence, soit intentionnellement — ne sont pas notés, et le soin de les rétablir est laissé à l'interprète. Celui-ci doit alors appliquer les règles de ce qu'on appelait *musica fitta* (*musica falsa*, au xiii^e siècle), ainsi que le théoricien Stefano Vanneo le réclame du chanteur qui doit, écrit-il, rétablir la consonnance (*vel deprimit vel erigit*) dès que son oreille perçoit une harmonie désagréable (*Recantatum*, 1533). Le problème se trouve encore compliqué par l'usage, qui persistera du xiii^e au xvi^e siècle, de donner aux différentes voix d'une même composition des armures différentes. La chanson de Josquin, *Fortuna d'un gran tempo*, avec trois armures différentes (*si* et *mi* bémols au *contra*; *si* bémol au *tenor* et rien au *discantus*) est impossible à interpréter sans recourir à la *musica fitta* qui permet de retrouver tout le génie du compositeur. Cependant, malgré les règles données par les théoriciens, il est quelquefois difficile de concilier la logique mélodique de chacune des parties avec une bonne consonance de l'ensemble harmonique. De plus, les recherches de Lowinsky, dans le domaine du motet néerlandais de la première moitié du xvi^e siècle, ont révélé l'existence de ce que cet auteur appelle : *secret chromatic art*. L'intolérance de l'Eglise, qui défendait les vieux modes ecclésiastiques dont le diatonisme était menacé par le chromatisme croissant, ne permettait pas aux compositeurs d'exprimer ouvertement leurs innovations dans ce domaine. Cet art secret permettait de dissimuler, sous l'apparence la plus orthodoxe, un motet que, dans certaines circonstances, on interprétait en y ajoutant les altérations du chromatisme le plus évolué.

Cependant, dès 1523, en Italie, Aron s'élève contre le principe de la *musica fitta* qui exige que le chanteur devine les intentions du compositeur et qu'il perce l'*incognito secreto* derrière lequel sont dissimulées les véritables altérations. Ses idées prévalurent, et le madrigal italien affirmera ouvertement le chromatisme le plus osé. La rationalisation de la notation fera disparaître également les armures multiples qui avaient duré plus de trois siècles. Ainsi, à la fin du xvi^e siècle, après avoir rejeté les dernières survivances de l'édifice moyenâgeux, la notation est

fort peu éloignée de la nôtre et sa transcription ne pose plus de problèmes.

A la fin de cette étude où n'ont pu être exposés que des principes généraux, peut-être est-il bon d'ajouter que, s'il est bien vrai que toute notation est le reflet de la musique qu'elle traduit, jamais cette évidence n'est apparue plus clairement qu'aux xiv^e et xv^e siècles. Car il s'agit alors d'une langue hermétique dont la connaissance est indispensable si l'on veut pénétrer complètement le génie musical de ces deux siècles, durant lesquels la notation n'était pas seulement un assemblage de signes conventionnels, mais le résultat de tout un système édifié selon les principes d'un enseignement très éloigné du nôtre en ce qu'il ne tendait pas à éduquer des réflexes, mais à maintenir toujours actives les facultés intellectuelles du musicien.

Nanie BRIDGMAN.

BIBLIOGRAPHIE

Pour une étude plus approfondie, il faut conseiller d'abord les deux ouvrages de base, bien que déjà anciens, de :

WOLF, J., *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, 1904.

Handbuch der Notationskunde, Leipzig, 1913-1919.

On lira aussi avec profit le volume plus récent de :

APEL, Willy, *The Notation of polyphonic Music 900-1600*, Cambridge, Mass. 1942.

Enfin on trouvera les notions pratiques essentielles, clairement exposées dans l'étude de :

PIRRO, André, *De la notation proportionnelle, XV^e et XVI^e siècles*, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, 1^{re} année, 1895, n^{os} 3, 4 et 5.

Pour une étude plus particulière de la notation italienne du xiv^e siècle, voir :

SARTORI, Claudio, *La Notazione italiana del Trecento*, Florence, 1938.

LA NOTATION POUR INSTRUMENTS SOLISTES

Le Moyen âge connaissait déjà le concert instrumental. Toutefois, la musique exécutée par les instruments ne se distinguait pas de la musique vocale dont elle était toujours une transcription fidèle, à l'exception d'une ornementation mélodique : la coloration. Mandole, psaltérion, vielle, rebec, flûtes à bec, orgue portatif s'unissaient pour exécuter des danses ou animer de ritournelles la récitation des poèmes tandis que bombarde, cornet à bouquin, buccine, tambourins et castagnettes sonnaient les fanfares accompagnant chasses et guerres. Dès 1319-1320 Jean de Muris, au chapitre XII de la *Summa musicalis*, déclare, à propos des différentes espèces d'instruments de musique, qu'il existe des figures de notes selon les propriétés diverses de l'instrument considéré. Il faut cependant attendre le ^{xv}^e siècle pour en avoir les premiers exemples, et voir les instruments se dégager de leur rôle accompagnateur et devenir des instruments solistes. Grâce à la découverte de formes fixes (les *ricercari*) ou improvisées (les *préludes*), nous voyons les instruments polyphoniques tels que luth, orgue, clavecin, clavicorde... acquérir leur individualité. Cette autonomie de la musique instrumentale va nécessiter une notation non seulement conforme à l'instrument considéré mais aussi à la forme d'écriture qui lui est réservée. C'est ainsi que naissent les *tablatures*.

Il est de coutume de définir les tablatures comme une notation « directe », s'opposant à la notation proportionnelle ou « figurée » réservée à la musique vocale. C'est un système où les doigts de l'exécutant sont renvoyés directement aux inventions techniques de son instrument : les touches pour l'orgue, l'endroit où placer les doigts sur le manche pour le luth ou la guitare. Mais, dès à présent, il nous faut émettre quelques restrictions. Seules les tablatures de luth répondent sans réserve à cette définition. Si la notation d'orgue porte, comme celle de luth, le nom de tablature, elle en diffère cependant : elle est, nous le verrons plus loin, un savant compromis

entre la tablature proprement dite et la notation proportionnelle de la musique vocale.

* * *

Le luth est le premier instrument pour lequel une notation « directe » ait été inventée. Durant le xvi^e siècle, trois types sont en usage : les tablatures françaises, italiennes et allemandes. Les luthistes espagnols adoptent le système italien. De toutes ces espèces, seule la tablature française survécut au long du xvii^e siècle. Chaque pays élabore un système qui lui est propre; cependant une base et des principes demeurent communs. Le luth du xvi^e siècle est en général un instrument à onze cordes, dont cinq sont doubles. Les trois premières (doubles) sonnent à l'octave, les deux suivantes (doubles) à l'unisson, la sixième simple est nommée chanterelle. En principe, l'accord du luth repose sur le *sol* grave et s'arpège en intervalles de : quarte, quarte, tierce, quarte, quarte. La tablature va reproduire fidèlement tous ces éléments. Elle aura six lignes équidistantes, chaque ligne représentant l'une des six cordes du luth. Des figures, lettres ou chiffres placés sur les lignes désigneront l'emplacement que l'un des doigts de la main gauche doit occuper sur l'une des cordes. L'intervalle séparant un signe de celui qui lui succède immédiatement est toujours d'un demiton. La rythmique est plus difficile à établir. En effet, cette notation ne procure pas la possibilité d'indiquer les valeurs de notes se présentant simultanément dans les différentes parties; seule la plus petite des valeurs simultanées est indiquée. Les signes rythmiques sont écrits au-dessus de la portée; lorsqu'il s'inscrivent dans celle-ci, ils prennent valeur de silence. Maximes, longues, brèves ne figurent jamais dans les tablatures de luth, la résonance d'une corde ne pouvant durer au-delà d'une semi-brève. Des barres séparent les mesures. Ainsi, les tablatures nous apparaissent-elles dans toute leur simplicité.

Les premiers exemples connus sont italiens, l'*Intabatura di lauto, libro primo-quarto*, est publié à Venise en 1507-1508 par O. Petrucci. Dans ces livres, les chiffres sont préférés aux lettres. La corde grave du luth est représentée par la ligne la plus haute. Il faut attendre 1529, pour voir l'éditeur parisien P. Attaignant publier les

Dix-huit Basses Dances garnies de recoupes et tordions... le tout réduit en la tablature de lutz et la Très brève et familière introduction pour entendre et apprendre par soy-mesme à jouer toutes chansons réduites en la tablature du lutz avec la manière d'accorder le dit lutz. Avec ce dernier livre, nous avons la première méthode de luth. Le manche a huit touches marquées par les lettres : *b, c, d, e, f, g, h, i*. La lettre *a* est employée pour les cordes à vide. À l'inverse du système italien, la ligne la plus haute est réservée à la chanterelle. La portée n'est que de cinq lignes. Les sons à reproduire sur la sixième corde grave sont écrits sous la portée. Voici un fragment emprunté au second livre d'Attaignant :

Je me re - pens de vous

A A B D A C A

a - voir ay - mé

A A A D A B D A

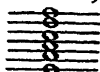
B C A B A D B C A C

A C D G E I D C A

Cette notation se maintient jusqu'à la fin du xvi^e siècle; cependant dès le milieu de ce siècle, certaines tablatures adoptent une sixième ligne pour la corde grave. Très rapidement, des cordes simples au nombre de trois, quatre et même cinq sont ajoutées aux cordes du luth traditionnel, ce sont des cordes basses qui seront indi-

quées par la lettre *a* surmontée d'un trait *a*, \bar{a} , \bar{a} , \bar{a} ,... placée sous la portée de six lignes. Autour de 1640, un nouveau système est introduit par le luthiste Denis Gaultier. Il domine rapidement tous les autres. Ici,

l'accord des cordes principales est devenu :



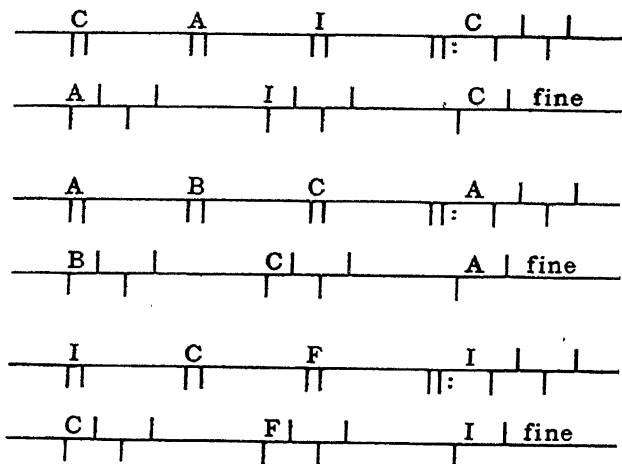
Vers cette même époque, l'emploi de la *scordatura*, altération de l'accord normal du luth, devient fréquent. Les tablatures espagnoles sont semblables aux françaises à l'exception des chiffres remplaçant les lettres. Le premier monument édité, *el Maestro* de Luis de Milan, date de 1535.

Si la première tablature allemande : Hans Judenkünig, *Ain schone künstliche Underweisung* (Vienne), ne date que de 1523, il semble cependant que cette notation puisse remonter au milieu du xv^e siècle au moins. Elle est destinée, surtout au début, à un luth à cinq cordes. Elle diffère essentiellement des tablatures italiennes, françaises et espagnoles. Les luthistes allemands préfèrent un système dans lequel les cinquante-quatre touches (ou plus) sont indiquées par un signe individuel. Dans leur représentation graphique, les lettres ne se succèdent plus le long des cordes, mais les traversent comme nous le voyons dans le premier schéma de la page 712.

La guitare, sorte de luth à fond plat et à cinq cordes seulement, eut aussi aux xvi^e et xvii^e siècles une très grande vogue. Au début, la notation de cet instrument était semblable à celle du luth. Par la suite, étant surtout employé comme accompagnateur d'une partie chantée, une notation qui lui est propre se crée. Au commencement des recueils, un tableau des accords parfaits mineurs et majeurs est dressé. A chaque accord correspond une lettre. Le second schéma de la page suivante montre l'extrême simplification de ce système.

A	a	b	c	d	e
B	f	g	h	i	k
C	l	m	n	o	p
D	q	r	s	t	v
E	w	y	z	Æ	9
F	ā	ḃ	ċ	ḍ	ē
G	f̄	ḡ	h̄	ī	k̄
H	l̄	m̄	n̄	ō	p̄
X	1	2	3	4	5

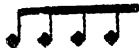
Bergamasche



Les petits traits qui se dressent sur ou sous la ligne précisent la façon dont doit être arpégé l'accord : au-dessus, l'accord est joué de bas en haut, au-dessous, il est inversé, la note supérieure étant jouée la première.



La musique pour cistre possède aussi une tablature particulière.

* * *




Si la vision graphique de la tablature de clavier est quelque peu semblable à celle de luth, ce n'est cependant plus, je l'ai déjà dit, une notation « directe », mais une notation « figurée » dont les principes sont proches de la notation proportionnelle réservée à la musique vocale. Avec les tablatures d'orgue, il ne nous suffit plus d'interroger les différents pays ; l'individualité est encore plus grande : ici, le compositeur veut faire preuve d'originalité jusque dans les principes de sa notation. Ainsi chaque tablature apporte-t-elle des éléments nouveaux en rendant plus complexe l'étude. Pays-Bas, Allemagne, qui très tôt reçoivent dans leurs églises des instruments à tuyaux, en seront les promoteurs. Si l'orgue d' « église » ou de « concert » existe dès le ^{xii}^e siècle, la première tablature ne date que du début du ^{xiv}^e siècle (*Robertsbridge Codex*, conservé au British Museum) et il faut attendre une centaine d'années pour être en présence d'un système quelque peu élaboré avec les tablatures de Faenza (vers 1420), de Ludolf Wilkin (1432), d'Adam Ileborgh (1450). Mais ce n'est qu'avec le *Buxheimer Orgelbuch* (vers 1460) que les principes de cette notation apparaissent fermement établis. Tout comme dans les premiers exemples, la partie supérieure est écrite en notes, les deux parties inférieures étant écrites en lettres. Les notes s'inscrivent sur une portée de six à sept lignes avec une clef d'*ut* au début. La notation noire caractéristique de la notation mesurée antérieure à 1450 est employée. Pour un groupe de notes ayant une même valeur, les queues sont liées comme dans notre système moderne. Il est une différence qui néanmoins ne peut être négligée : dans un groupe de quatre semi-brèves, par exemple, le crochet de la dernière note dépasse toujours sur la droite  , tandis que dans un groupe

de trois notes égales , la dernière note n'est pas

une semi-brève, mais une maxime. Les haïstes sont invariablement tournées vers le haut. Tournées vers le bas, elles indiquent une altération chromatique. La haïste

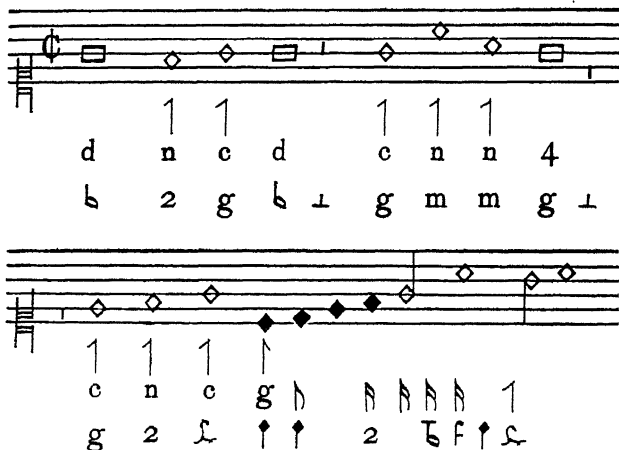
bouclée  prévient d'un ornement, en principe un mordant. Si altération et mordant sont désignés simultanément, à la haïste bouclée s'adjoint un trait en diagonale .

Aux deux voix inférieures dans le système alphabétique, les lettres ne correspondent plus à des intervalles de demi-ton, mais à la hauteur réelle d'une note : *a* = *la*, *c* = *do*, *d* = *ré*, *e* = *mi*...











A l'exception du *si* qui bémolisé est indiqué *b*, et bécarre *h*, l'altération chromatique est signalée par une petite boucle : *do* =  ; *ré* =  ; *fa* = . Le rythme est indiqué au-dessus des lettres par des signes similaires à la valeur des notes.

La première tablature éditée date de 1512 : Arnold Schlick, *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten* (Mayence). Les notes évidées sont préférées aux notes noires. Les barres de mesure sont absentes.

Mein lieb ist weg



First system:











Notes:          

Rhythms: 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

Letters: d n c d c n n 4

Accidentals: b 2 g b 1 g m m g 1

Second system:

Notes:          

Rhythms: 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

Letters: c n c g b

Accidentals: g 2 f 1 1 1 1 1 1

Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, la partie mélodique écrite jusqu'alors avec des notes est remplacée par le système alphabétique réservé aux voix inférieures. Ce n'est certainement là qu'un souci d'économie de place, les éditions étant assez coûteuses. Les principes demeurent les mêmes, excepté toutefois une variété assez confuse de signes rythmiques et la curieuse graphie des lettres.

Ces principes, nous les retrouvons dans les rares tablatures françaises de cette époque. Seul le théoricien Bermudo, dans sa *Declaración de instrumentos musicales* (Ossuna, 1555), défend un nouveau système suivant lequel les touches blanches et noires sont dénombrées de une à quarante-deux. Là, nous sommes proches des tablatures de luth. Mais, trop compliqué, ce chiffage continu est vite remplacé par l'adjonction d'un trait, d'un point, d'une apostrophe... aux huit chiffres de l'octave, ce qui permet de distinguer la hauteur de celle-ci. Trois tablatures espagnoles s'y réfèrent.

Parallèlement aux tablatures d'orgue, il existe tout au long du xvi^e siècle et au début du xvii^e siècle, deux autres notations pour instruments à clavier.

L'une, que l'Italie nomme volontiers *intavolatura*, s'écrit sur deux portées de chacune cinq, six ou sept lignes. Elle annonce la notation moderne par deux particularités : les barres de mesure et les liaisons. C'est sous cette forme que sont publiés par P. Attaignant de 1529 à 1530, sept livres de *Vingt et six Chansons musicales réduites en la tablature des orgues, espinettes, manicordions et telz semblables instrumentz musicaulx*. En Angleterre, les compositeurs de l'époque Tudor, puis les virginalistes l'emploient également.

L'autre apparaît en Italie à la fin du xvi^e siècle, elle est appelée *partitura*. Dans la *partitura*, chaque voix correspond à une portée. Comme dans la *musica fitta*, les dièses sont souvent absents. Cette forme d'écriture est surtout adaptée au contrepoint strict, celui-ci étant au début du xvii^e siècle si communément regardé comme la base du style d'orgue, que durant quelque temps, même les *toccatas* étaient mises en quatre parties superposées et notées en *partitura*.

Le xviii^e siècle voit la disparition totale et définitive

des tablatures et des *partitura*. Seule l'*intavolatura* à deux portées est définitivement adoptée dans la musique pour clavier. Elle est l'ancêtre direct de notre actuelle partition pour piano.

Paule CHAILLON.

BIBLIOGRAPHIE

Il faut citer en premier lieu l'important ouvrage de :

WOLF, J., *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig, 1913-1919, 2 vol., dans lequel plusieurs chapitres du t. II sont consacrés aux tablatures.

Plus récemment deux ouvrages de :

APEL, Willy, *The Notation of polyphonic Music, 900-1600*, Cambridge, Mass., 1942.

Masters of the keyboard, Cambridge, Mass., 1947.

Enfin on trouvera d'utiles renseignements dans : *Le luth et sa musique*, où sont réunis et présentés par Jean Jacquot les entretiens du Colloque du C.N.R.S. (Neuilly, 1957), qui furent consacrés à ce sujet.

LA MUSIQUE AU MOYEN AGE

LA MUSIQUE POST-GRÉGORIENNE

LES TROPES

MINIATURES et ivoires, pour représenter saint Grégoire, ont coutume de figurer à son oreille une blanche colombe lui dictant homélies ou neumes musicaux, selon le récit légendaire que rapporte Paul Diacre quelque trois cents ans après la mort du grand pape.

C'est encore Paul Diacre qui, pour la première fois, attribue clairement à saint Grégoire le rôle dont la tradition n'a cessé de lui faire gloire à propos de la composition d'un antiphonaire-type, mais dont aucun témoignage précis antérieur à lui n'a pu être relevé. Le grand pape eût-il du reste composé lui-même ce fameux antiphonaire qu'il n'eût guère pu y fixer par écrit une tradition mélodique : la notation antique, à base d'alphabet, était en désuétude et la nouvelle notation par neumes n'avait pas encore fait son apparition : on n'en trouve aucun spécimen, nul même n'en parle avant la deuxième moitié du ix^e siècle : saint Grégoire était mort alors depuis près de trois siècles.

Quoi qu'il en soit, son nom était, au x^e siècle au moins, assez intimement lié à la notion d'unification liturgique et musicale pour que le célèbre polémiste et chroniqueur de Saint-Martial de Limoges, Adhémar de Chabannes, rapportant les efforts de Charlemagne pour imposer cette unification, le montre se couvrant de l'autorité grégorienne — c'est la fameuse phrase, si souvent citée : *Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifeste corrupistis cantum*. Le témoignage est trop tardif, Adhémar est trop souvent fantaisiste dans ses récits, pour que le rôle réel de saint Grégoire s'en voie éclairé, mais du moins cela nous montre à quel point, à cette époque déjà, la créance en sa paternité était profondément enracinée.

Ce qui, par contre, ne saurait être historiquement

contesté, c'est l'insistance personnelle avec laquelle les Carolingiens, Pépin d'abord, puis Charlemagne, usèrent de toutes les ressources de leur pouvoir pour détruire les derniers vestiges d'individualité qui pouvaient demeurer dans les liturgies ou les usages musicaux des peuples de leur royaume, pour les obliger à respecter l'usage romain et à plier leur chant à la technique romaine. Il serait naïf de voir là souci d'art désintéressé. Paradoxalement, cette politique musicale allait même à contre-courant de leurs préoccupations culturelles habituelles, puisque Alcuin, au nom de Charlemagne, s'efforçait au contraire de sauver la langue franque en tant qu'instrument de culture traditionnelle, menacée par l'envahissement de la littérature savante des clercs parlant latin. L'unification liturgique et musicale était, pour les conquérants, le signe tangible de l'unification spirituelle dont ils avaient besoin pour réunir sous leur domination des peuples trop divers. Le choix, comme étalon, de la liturgie romaine, était en outre fort habile, et leur donnait droit de la part des papes à une reconnaissance qu'ils savaient fort bien monnayer. D'où l'importance, primordiale à leurs yeux, d'une opération qui, d'un point de vue culturel, pouvait passer pour amour désintéressé de l'art, et qui en réalité, vue sous l'angle politique, mettait en jeu d'immenses intérêts.

Sous l'énergique impulsion des Carolingiens, et dans toute la mesure où n'en eut pas raison la résistance plus ou moins passive des communautés religieuses et de leurs chefs, la liturgie tendit à s'unifier, à se fixer de façon invariable, et il en fut de même, non seulement des textes, mais de la façon de les chanter, où l'usage romain fut désormais le modèle indiscuté.

Pépin et Charles avaient vu juste sur le plan de la catholicité. Sur le plan de l'art, ils ne soupçonnèrent à aucun moment qu'ils pussent jouer un rôle néfaste. La nécessité, en art, du concept évolutif est une découverte moderne. Mais il est de fait que ce moment précis marque la fin de la période vivante du chant grégorien. Protégé par l'Ordo, celui-ci devait se conserver passivement jusqu'à nos jours, vidé de la substance nécessaire que donne à toute musique l'accord entre ce qu'elle exprime et les aspirations intimes de ceux à qui elle s'adresse; sa dégénérescence allait se poursuivre sur un

rythme sans cesse accru, tandis que les fidèles, et surtout les communautés monastiques, pour qui le chant liturgique est l'une des raisons de vivre, allaient ressentir de plus en plus violemment le besoin de créer autre chose, quelque chose qui fût à l'image de leur temps, et non plus à celle de leurs ancêtres du temps des invasions barbares.

C'est ainsi que l'on peut s'expliquer le succès et la descendance, véritablement surprenants, d'une invention en elle-même insignifiante, que l'histoire musicale a enregistrée sous le nom de *tropes*. Parce qu'un jour, vers 850, des moines de Jumièges, en Normandie, imaginèrent de mettre des paroles syllabiques sous les vocalises grégoriennes de l'*Alleluia* pour mieux les retenir; parce qu'un hasard de guerre mit un antiphonaire ainsi annoté sous les yeux d'un moine de Saint-Gall, Notker, qui éprouvait les mêmes difficultés de mémoire (rappelons que l'écriture neumatique était encore à ses débuts) et que Notker, pris d'enthousiasme pour l'ingéniosité du procédé, lança autour de lui une mode qui devint de plus en plus envahissante, l'histoire musicale et sans doute aussi l'histoire littéraire se trouvèrent changées.

Pour la compréhension de ce phénomène, il n'est pas inutile d'établir, à l'intérieur de cet immense répertoire des tropes, qui pendant six cents ans environ recouvrit des pièces fort différentes les unes des autres, une classification basée non seulement sur leur aspect littéraire, mais aussi sur leur facture musicale et surtout sur leurs rapports avec le modèle liturgique. On s'aperçoit alors que l'ordre logique dans lequel on est tenté de les classer correspond à peu près exactement à l'ordre chronologique de leur apparition.

TROPE D'ADAPTATION.

Voici donc d'abord la modeste invention de l'anonyme de Jumièges. On met, sous les mélismes, des paroles mnémotechniques, simple « adaptation » de la vocalise existante. Le paroissien courant utilise encore aujourd'hui, pour identifier certaines pièces — les *Kyrie* par exemple — des expressions mystérieuses telles que *Cunctipotens*, *Orbis factor*, etc. C'est l'*incipit* des tropes qui leur furent adaptés. Il n'est pas encore question de

modifier quoi que ce soit au texte musical; mais insensiblement, un nouveau style va se faire jour : au lieu des amples vocalises jubilatoires répandues à profusion dans le répertoire grégorien, on s'habitue à généraliser un style syllabique presque rigoureux, plus franc mais plus lourd, dont les hymnes et les antiennes étaient jusqu'alors à peu près les seuls représentants.

Bientôt, l'adaptation fera tache d'huile. Non content de mettre des paroles sur les vocalises, donc *entre* les mots du texte existant et dans la mesure où le permet le nombre de notes des vocalises, le texte du trope s'attaque au texte liturgique lui-même; toujours sans modifier la mélodie, il commence à remplacer ce texte : c'est ainsi que, très tôt, les mots *Kyrie* ou *Alleluia* disparaissent pour être remplacés par les premiers mots du trope.

TROPE DE DÉVELOPPEMENT (SÉQUENCES OU PROSES).

Impatient des bornes que lui impose le nombre de notes limité du modèle, l'adaptateur entreprend bientôt de développer la cellule mélodique primitive. Le texte liturgique lui offre ainsi un schéma de base auquel il se réfère périodiquement sans s'astreindre désormais à le suivre servilement. Telle est la première forme des *séquences* ou *proses*, où s'illustrera Notker. C'est ce que l'on pourrait appeler le *trope de développement*, deuxième forme de trope.

Ainsi en possession d'une formule commode de composition, les auteurs de séquences n'allaient pas tarder à la perfectionner. Au bout de peu de temps ils s'aviseront de lui donner une structure en répétant verset par verset chaque strophe ainsi obtenue. À l'exception parfois de la première et de la dernière strophe, la séquence se présente ainsi avec un schéma couplé d'une harmonieuse symétrie :

a ou *aa*, *bb cc ... zz* ou *z*.

Les plus anciennes séquences de Saint-Gall sont en prose, sans assonance particulière et sans correspondance rythmique rigoureuse. Les séquences aquitaines, par contre, qui se développent sensiblement à la même époque, et dont Saint-Martial de Limoges est le centre le plus actif, empruntent à certains modèles du trope d'adaptation une formule d'assonance qui ne sera pas sans influence sur la formation ultérieure de la rime,

généralisée dans toute la littérature aux alentours de 1100. De même que les commentaires du trope d'adaptation aimaient rappeler par leur voyelle d'appui la syllabe du mot qu'elle remplaçait, la séquence aquitaine assonancera régulièrement les finales de ces strophes par un *a* qui rappelle la sonorité de l'*alleluia* initial.

Puis peu à peu la forme s'organisera. L'emploi de plus en plus fréquent du *cursus* (rythmes oratoires définis basés sur certains schémas d'accent reconnus comme particulièrement harmonieux) introduira peu à peu un rythme accentuel de plus en plus strict, et au début du xiii^e siècle nous verrons à côté de l'ancienne séquence s'imposer des pièces en nouveau style qui en conserveront la structure, y introduisant de véritables vers à nombre de syllabes défini et à rythme régulier (accent tonique, principal ou secondaire, régulièrement disposé de deux en deux syllabes). En même temps, le souvenir de l'*alleluia* initial disparaîtra et à la paraphrase primitive du modèle grégorien se substituera une composition libre faisant néanmoins largement appel à des phrases musicales types réparties par centons. Ce sera la *nouvelle séquence* où s'illustrera Adam de Saint-Victor et qui sera encore cultivée jusqu'au xiv^e siècle. On sait qu'après la brutale réforme du concile de Trente, la liturgie actuelle n'en conserve plus que cinq, dont la plus ancienne appartient à la transition entre les deux styles (aucune séquence d'ancien style ne subsistant). C'est le *Vitima paschali laudes*, attribué à Wipo, chapelain de la cour de Bourgogne dans la première moitié du xi^e siècle. Les autres séquences conservées (*Lauda Sion*, *Dies irae*, etc.) sont en général du xiii^e siècle. Il est aisé en les comparant au *Vitima paschali laudes* de constater les progrès de la régularité dans le rythme accentuel.

[En se référant au *Vitima paschali*, on tiendra compte du fait que le texte primitif comportait, avant *scimus Christum surrexisse*, une strophe aujourd'hui supprimée, de même mélodie, et que *Angelicos testes* se plaçait avant *Sepulchrum Christi viventis* : la symétrie était donc plus complète que sous la forme actuelle.]

L'importance de la séquence, proportionnée à l'ampleur de son développement, devait être considérable. Non seulement elle généralisait un style syllabique demeuré exceptionnel dans le répertoire grégorien

(surtout antienne et hymne) mais encore, par la rigueur de sa structure couplée, elle attirait l'attention sur des préoccupations de forme symétrique dont on pourrait certes trouver la genèse dans maintes pièces grégoriennes, mais qui prenait désormais un relief particulier. Suivant une théorie controversée, mais cependant appuyée d'arguments sérieux, la séquence pourrait fort bien être à l'origine de nombreuses formes musico-littéraires parmi lesquelles le *lai* est l'une des plus importantes.

TROPE D'INTERPOLATION.

Un troisième pas fut fait dans l'histoire des tropes lorsque, au lieu de développer un texte préexistant, on s'avisa d'allonger le modèle au moyen de commentaires intercalés entre les mots de celui-ci et dotés d'une musique entièrement nouvelle. Littérairement, le trope d'interpolation se distingue mal du trope d'adaptation. En réalité, sa conception est entièrement différente, et l'on s'étonne que les savants qui ont étudié les tropes les aient régulièrement confondus. Ce genre d'interpolation, qui ne visait pas à un style nouveau, mais au contraire cherchait à s'intégrer dans le texte interpolé en veillant seulement à la correction des raccords mélodiques, prit parfois de tels développements que l'on vit certaines interpolations se détacher du tronc primitif pour devenir de véritables pièces indépendantes. C'est ainsi, par exemple, que l'*Ave verum* était primitivement un trope de *Sanctus*.

TROPE D'ENCADREMENT.

Du trope d'interpolation, on passe tout naturellement à la quatrième catégorie. En effet, les commentaires interpolés pouvaient aussi bien se placer au début ou à la fin d'une pièce qu'en son milieu. Il suffit que le raccord mélodique et grammatical soit moins intime, que le texte ouvrant la pièce présente par lui-même, littérairement et musicalement, un sens complet, pour que l'on se trouve cette fois en présence d'un véritable *prélude* (ou, à la fin, d'un *postlude*) aisément détachable et qui aura, plus que tout autre, tendance à devenir une pièce isolée. C'est à l'un de ces tropes-préludes, le *Quem quaeritis* de l'introït de Pâques que l'on doit en

grande partie la naissance du *drame liturgique* qui devait être la cellule initiale du théâtre moderne.

TROPE DE COMPLÉMENT. LE VERSUS.

En se développant, le trope d'encadrement finira par perdre à peu près tout contact avec la pièce qu'il annonce ou conclut. Il deviendra alors une pièce lyrique indépendante intercalée dans la liturgie entre deux moments officiels. De là naîtra la notion de « chant de conduite », en latin *conductus*, dont le développement polyphonique à son tour donnera naissance à l'une des trois grandes familles de la polyphonie du XIII^e siècle, le *conduit*. Mais auparavant ce genre de trope, que nous pourrions appeler *trope de complément*, se sera largement développé, notamment à Saint-Martial de Limoges, où il donnera naissance à tout un répertoire de pièces lyriques intercalées dans les moments creux de l'office, que l'on appellera les *versus*, c'est-à-dire d'abord *verset*, puis, avec dérivation de sens, « pièce en vers ». A la fin du XI^e siècle on verra même, exceptionnellement, certains versus devenir des chants de circonstance (par exemple le *Jerusalem mirabilis* qui est un appel à la première croisade) ou même faire appel à la langue vulgaire. Nous sommes ici bien près de la naissance, à la même époque et dans la même région, des premiers troubadours dont, rappelons-le, les chansons s'appelaient d'abord un *vers*.

TROPE DE SUBSTITUTION.

Une dernière classe de trope apparaîtra lorsque les tropeurs, sans vergogne aucune, se mettront non plus à commenter ou à enrichir mais à remplacer entièrement le texte proposé par la liturgie, se bornant à en rappeler les paroles principales par une brève allusion en cours de texte. Cela sera particulièrement employé pour les *Benedicamus Domino* qui deviendront de véritables chansons à nombreuses strophes, dans lesquelles le mot primitif se glissera presque furtivement. Le célèbre *O filii* pascal, que l'on chante encore aujourd'hui aux saluts du Saint-Sacrement sous une forme musicale refaite au XVII^e siècle, mais dont l'original est l'œuvre du cordelier Jehan Tisserant, mort en 1494, est l'un des derniers tropes de *Benedicamus* appartenant à cette catégorie, comme en témoignent les deux strophes finales :

*In hoc festo sanctissimo
Sit laus et jubilatio,
BENEDICAMUS DOMINO
Alleluia.*

*De quibus nos humillimas
Devotas atque debitas
DEO dicamus GRATIAS
Alleluia.*

LE DRAME LITURGIQUE

Il était courant au siècle dernier de présenter le théâtre classique comme une imitation directe des drames de l'Antiquité. On sait aujourd'hui que si cette imitation fut réelle et consciente, elle ne fut qu'un phénomène d'évolution appliqué à une tradition remontant en réalité au drame liturgique du Moyen âge. Il y eut à la fin de l'Antiquité une rupture complète de tradition et le théâtre moderne dut se recréer de toutes pièces à l'image du peuple chrétien, comme la tragédie antique s'était créée dans les mêmes conditions à l'image des civilisations qu'elle représentait. Cette nouvelle naissance, qui sera suivie de longs développements et de nombreuses transformations, mais ne subira plus aucune solution de continuité, est encore une conséquence directe du développement des tropes.

On peut attribuer à la naissance du drame liturgique deux origines distinctes qui donneront lieu chacune à une branche bien caractérisée. L'une, *cycle de Noël*, remonte à la prophétie de la Sibylle; l'autre, *cycle de Pâques*, au trope *Quem quaeritis*.

CYCLE DE NOËL. LA SIBYLLE, LES PROPHÈTES DU CHRIST, LE SPONSUS.

La prophétie de la Sibylle est un texte grec probablement apocryphe, qui apparaît pour la première fois au III^e siècle chez Eusèbe de Césarée, par lequel, en hexamètres grecs acrostiches, la Sibylle annonce la venue du Christ. Traduit et inséré dans *la Cité de Dieu* par saint Augustin, il fut repris à la même époque dans un sermon contre les Juifs attribué faussement au même

saint Augustin; ce sermon à son tour pénétra dans l'office au ix^e ou au x^e siècle comme « leçon » chantée à l'office de nuit de la vigile de Noël. Le premier acte de la transformation consista à lui donner une mélodie indépendante de celle de la lecture psalmodiée habituelle. Elle formait ainsi comme une intercalation lyrique au milieu de la *lectio*. Ultérieurement, peut-être à Saint-Martial de Limoges, on la transforma en pièce lyrique caractérisée en répétant son premier vers en guise de refrain, négligeant ainsi l'acrostiche.

La formule de transition était une invitation implicite à de nouveaux développements. *Audite quid dixerit*, disait le lecteur. Puis commençait le chant de la prophétie. Il est probable que l'on dut d'abord matérialiser cette invitation en faisant apparaître un personnage distinct chargé de ce chant. Puis cette prophétie elle-même devint le noyau auquel s'ajoutèrent d'autres prophéties. A l'appel du lecteur, les différents prophètes du Christ, parmi lesquels figurait Virgile, apparaissaient l'un après l'autre en chantant chacun leur strophe divinatoire. Costumes et accessoires s'y mêlèrent. Le plus pittoresque fut sans doute Balaam avec son ânesse revêtue d'un drap tombant jusqu'à terre et un comparse caché entre les pattes de l'animal pour lui prêter sa voix. Ainsi prit forme le drame des *Prophètes du Christ*.

A la fin du xi^e siècle, dans un manuscrit célèbre qui appartient à la bibliothèque de Saint-Martial de Limoges, le drame des *Prophètes* se trouve précédé d'une pièce fameuse dont nous avons cru pouvoir établir qu'elle en était le prologue. Il s'agit du *Sponsus*, drame liturgique de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles. Œuvre remarquable qui présente en outre la singularité de contenir mélangées des strophes latines et des strophes françaises. D'après l'étude linguistique de L.-P. Thomas, ce chef-d'œuvre de la lyrique médiévale serait probablement d'origine francienne, ou tout au moins aurait été primitivement écrit en langue d'oïl, puis adapté par le scribe en dialecte périgourdin-limousin. Quelque cent ans plus tard, ce même drame des *Prophètes* devait donner naissance à une pièce d'une importance capitale dans l'histoire littéraire : le *Jeu d'Adam et Eve*. Cette fois, le prologue est double : une première partie raconte l'histoire d'Adam et Eve, une

seconde celle de Caïn et Abel, une troisième est occupée par le drame des prophètes proprement dit. Comme dans le *Sponsus*, la langue française (dialecte cette fois anglo-normand) y fait son apparition mais de façon toute différente. La structure musicale du drame y est conservée sous forme de répons pour les deux premières parties, et des prophéties traditionnelles pour la troisième, mais entre ces parties musicales se glisse un long commentaire *parlé* en vers dialogués — en quelque sorte un trope non musical du drame musical, complet en lui-même — et dont la valeur littéraire est considérable; la première partie en particulier, celle d'Adam et Eve proprement dite, peut être considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature médiévale.

CYCLE DE PÂQUES. « QUEM QUAERITIS ».

Parallèlement au cycle de Noël, centré autour du chant de la Sibylle, le cycle de Pâques va se former autour du *Quem quaeritis*. Celui-ci est un trope dialogué servant d'introduction à l'introït de Pâques, *Resurrexi*. Peut-être est-il originaire de Saint-Martial de Limoges où il apparaît dès le début du x^e siècle. Il ne s'agit encore là que d'un trope ordinaire ne donnant lieu à aucune mise en scène particulière. Il présente seulement un élément intéressant de dialogue entre les saintes femmes venues au matin de la résurrection au tombeau du Christ et l'ange qui les accueille. Une trentaine d'années plus tard, entre 965 et 975, l'évêque anglais Ethelwold dans sa *Regularis Concordia anglicae nationis* rédigée à l'intention des moines de son pays, nous apprend qu'à Fleury (aujourd'hui Saint-Benoît-sur-Loire) et à Gand, ce texte donne lieu à une véritable mise en scène. Celle-ci ira sans cesse s'enrichissant de détails nouveaux. De l'introït pascal, elle passera aux matines, avant le *Te Deum*. Puis, autour du noyau *Quem quaeritis*, nous verrons de nouvelles scènes s'agglutiner de part et d'autre. En amont nous remonterons jusqu'à l'intervention des Juifs auprès de Pilate pour obtenir la garde du sépulcre; en aval jusqu'aux pèlerins d'Emmaüs qui formeront bientôt un drame liturgique destiné au lundi de Pâques. Les épisodes annexes vont s'amplifiant; en particulier l'achat des parfums auprès d'un marchand de comédie dont nous avons déjà eu le prototype avec le *Sponsus*. Le lieu liturgique se fixe

désormais de préférence au nocturne de matines, dont le *Te Deum* final est conservé pour clore à la fois et la pièce et l'office. Ce *Te Deum* restera traditionnel. Même après que le drame sacré aura quitté l'église, on le trouvera encore dans les grands mystères du xve siècle.

A l'imitation du *Quem quaeritis in sepulchro* pascal, on se mit bientôt à fabriquer d'autres *Quem quaeritis* : pour l'Ascension (*Quem quaeritis in cœlum ascendisse*), pour la Saint-Jean-Baptiste; mais ce ne furent là que des singularités sans lendemain. De tout autre conséquence devait être l'adaptation de Noël : *Quem quaeritis in praesepe*, qui allait à son tour et de la même façon donner naissance à un *drame des pasteurs* généralement placé à la messe de minuit avant le *Benedicamus Domino* final et qui, paradoxalement, appartient ainsi au cycle de Pâques. Ici encore le noyau initial *Quem quaeritis*, avec la même mélodie qu'à Pâques, est conservé religieusement. Les épisodes sont symétriques : aux anges accueillant les saintes femmes au sépulcre correspondent les sages femmes (*obstetrices*) accueillant les bergers au seuil de la grotte; au *non est hic* du sépulcre vide correspond joyeusement le *adest hic* de la crèche. On ajoutera au développement l'épisode des mages (*ordo stellae*), ou le massacre des Innocents (*ordo Rachelis*).

Musicalement, surtout lorsqu'il est tardif (xiii-xive siècle), le drame liturgique est une œuvre composite qui reflète les différents styles des époques auxquelles il fut composé par additions successives, un peu comme ces églises commencées en style roman et achevées en gothique flamboyant. On y trouve successivement des passages de grégorien pur, des tropes, des passages en style post-grégorien, des morceaux lyriques postérieurs, rimés, rythmés, qui trahissent le « nouveau style ». Ces derniers y font un peu figure d'*airs* à côté des récitatifs de l'opéra classique.

Au xive siècle, on alla plus loin encore dans l'adaptation et, notamment pour des couvents de femmes, comme celui d'Origny-Sainte-Benoîte, on se mit sur la même mélodie à traduire en français les textes latins, partiellement du moins.

MIRACLES.

A côté du drame liturgique, et à son exemple, on vit naître vers la fin du ^{xii}^e siècle des *miracles* qui en empruntaient la structure générale musicale, mais cette fois sans lien précis avec l'office, ni avec le choix liturgique du sujet. C'est ainsi que les étudiants de Beauvais firent représenter un *Drame de Daniel* remarquable par sa structure strophique et l'abondance de sa mise en scène. Puis les miracles de saint Nicolas offrirent une matière abondante. A l'imitation de ces miracles latins chantés, les clercs se mirent à composer des miracles latins parlés; ainsi au *Daniel* de Beauvais correspond le *Daniel* parlé d'Hilaire. Après quoi les poètes français se mirent de la partie et l'on vit apparaître les miracles en langue vulgaire, non musicaux. C'est ainsi que Jean Bodel d'Arras put écrire son célèbre *Jeu de Saint Nicolas*, et, plus tard, Rutebeuf, son *Miracle de Théophile*. Cette fois la musique n'est plus qu'un souvenir. On peut légitimement la supposer, elle n'est plus partie intégrante de la structure du drame. Toutefois, le *Te Deum* final, souvenir de la fin des matines où étaient représentés les drames liturgiques, demeure comme un cordon ombilical. Au ^{xiv}^e siècle, les *Miracles de Notre-Dame*, adaptation scénique des récits qu'écrivait Gautier de Coinci au début du ^{xiii}^e siècle, n'auront plus trace de musique, mais le jeu provençal de sainte Agnès introduira dans le théâtre religieux la mode des *refrains chantés*, adaptation de paroles nouvelles composées pour la pièce sur des timbres connus, et au ^{xv}^e siècle les grands mystères de la Passion et de la Résurrection accorderont une place considérable à la musique. Mais cette fois, il ne s'agit plus comme dans le drame liturgique ou dans le *Jeu d'Adam et Eve*, d'une fonction structurale : la musique, si abondante soit-elle, est devenue la servante du drame parlé. C'est en quelque sorte l'équivalent de la musique de scène opposée à la musique de l'opéra.

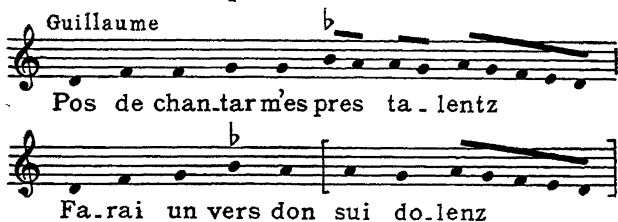
LA MONODIE NON LITURGIQUE

A. LES TROUVEURS

LES ORIGINES ET LES GENRES

Guillaume, septième du nom comme comte de Poitiers et neuvième comme duc d'Aquitaine, fut un assez piètre chef d'Etat, mais vaillant et preux, si joyeux compagnon que, de retour d'une désastreuse croisade, il mettait ses misères en couplets, et « faisait rire aux larmes ses auditeurs en en chantant les vers *cum facietis modulationibus* ».

Cette petite phrase d'Orderic Vital, l'historien du premier troubadour, est peut-être la clef très simple d'un problème que les savants de tous ordres ont compliqué à plaisir. Se servir des formes de la lyrique latine florissant à cette même époque (début du x^{ix}e siècle) et dans la même région, notamment dans les *versus* de Saint-Martial de Limoges, pour en faire le véhicule de chants d'actualité n'était pas une nouveauté : ce procédé avait déjà servi, alors que le duc marchait sur ses vingt-cinq ans, à enflammer les cœurs — en latin — en vue de la première croisade. On avait même tenté, dans le cadre de la chanson pieuse, de transporter la langue vulgaire dans ce répertoire, encore très proche de la paraliturgie des tropes. Si la chanson faite par Guillaume sur « les Misères de sa captivité » est malheureusement perdue, nous possédons celle par laquelle il charge strophes et mélodie de son testament personnel et politique. C'est aussi la seule dont nous possédions, par recoupements, un fragment de musique : on y retrouve l'une des formules mélodiques familières aux *versus* martialiens.



Ex. 1.



Ex. 2.

Ce sera encore, plus tard, la formule mélodique de l' *O filii*, qui est, nous l'avons vu, un trope de *Benedicamus Domino*.

D'autres chansons de Guillaume sont des « bonnes histoires », de ces « gabs » dont il faisait rire ses convives — et dont le sel est plus piquant que fin. C'est peut-être là que gît, très simplement et sans remonter aux druides ni à Mahomet, le noyau initial d'où devait sortir pour deux siècles l'extraordinaire efflorescence de ces *troubadours* méridionaux, puis des *trouvères* d'oïl, que nous grouperons, selon leur étymologie commune, sous le vocable d'ensemble de *trouveurs* — un mot dont l'origine même renvoie implicitement aux faiseurs de tropes, les *tropatores*. Leurs chansons mêmes s'appelaient à l'origine *un vers*, traduction littérale du mot *versus* que nous avons rencontré dans ce sens précis, strictement limité lorsqu'on l'emploie au singulier, comme le feront les premiers troubadours.

Cet aspect de chanson d'actualité ne disparaîtra jamais tout à fait de l'œuvre des trouveurs, tant troubadours que trouvères; chansons de croisade, *planhs* sur la mort de tel personnage, déclarations d'amour, malédictions vengeresses jetées sur un seigneur qui a mal délié sa bourse... Un genre spécial et satirique, le *sirventès*, en naîtra même plus tard. Hypnotisés par la vogue envahissante des poèmes d'amour fictif, les savants n'ont presque jamais souligné que, non seulement logiquement mais aussi chronologiquement, les *chansons du réel* se plaçaient à l'origine du genre.

Ce stade d'inspiration, que nous pouvons considérer comme primitif, ne tarda pas en effet à être dépassé. Déjà chez Guillaume IX lui-même apparaissent des chansons toutes différentes, où se dessine sommairement la future convention de la courtoisie amoureuse : soupirant transi et dame implacable, comme le puissant seigneur dévergondé devait sans doute en rencontrer

fort peu. Peut-être sur ce point y eut-il imitation de la poésie arabe, dont la proximité de l'Espagne et les grandes migrations de la Croisade favorisaient la connaissance malgré la barrière linguistique. On a relevé aussi de curieuses similitudes de formes poétiques de l'une à l'autre; musicalement, il est impossible d'en juger, car nous ne possédons aucune mélodie arabe de cette époque, tandis que l'emprise mélodique post-grégorienne reste au contraire visible chez tous les troubadours des premières générations.

Car, il importe de le répéter, ni poétiquement ni musicalement, l'œuvre des trouveurs ne porte, avant une date tardive, de trace populaire. C'est une chanson savante qui accentuera de plus en plus son caractère savant chez les troubadours, au point de sombrer, vers la fin du ^{xiii}^e siècle, dans l'ésotérisme de chapelle du *trobar clus*, et qui ne s'éclaircira que dans la deuxième moitié du ^{xiii}^e siècle, chez les trouvères du Nord, sous l'influence des refrains de carole, d'origine plus naïve, dont il deviendra alors de mode de les « farcir ». Une seule pièce, peut-être, fait exception : c'est une pastourelle de Marcabru, l'un des plus anciens troubadours après Guillaume IX, avec ses symétries légères et la grâce de son majeur inaccoutumé — qui conclut d'ailleurs sur un mode de *la* inattendu :

[Aucune chanson n'est notée rythmiquement avant 1270 environ. Le problème de la transcription rythmique a paru un moment résolu par la théorie des *modes rythmiques* mise au point de 1898 à 1907 par Pierre Aubry et Fr. Ludwig (et non, comme on l'a dit longtemps, par Beck et Aubry). Nous transcrivons cette pastourelle selon cette théorie, dont le bien-fondé apparaît aujourd'hui moins solide qu'on ne le pensait.]



Ex. 3.

Une fois la convention admise dans la chanson, elle s'y installe solidement. Elle envahit à la fois la poésie narrative et la chanson d'amour. A la première, elle apportera un peu plus tard, par osmose avec les récits des chansons de geste, les jolies légendes des *chansons de toile* — qui ne sont pas, loin de là et quoi qu'on en ait dit, de veine populaire : nous connaissons même le nom de l'un de ses derniers auteurs, le trouvère Audefroï le Bastard. Dès Marcabru, elle impose les cadres stéréotypés et charmants des chansons de bergers, qui se divisent en deux grands courants : *pastourelle* (le chevalier qui fait la cour à la bergère), *bergerie* (jeux naïfs et champêtres des bergers). La chanson populaire paysanne a, depuis, adopté et transmis de pareils thèmes, qui seront recueillis au xix^e siècle ou de nos jours, en des versions bien postérieures, et dont la plupart sentent fort leur xviii^e siècle. Est-ce les trouveurs qui imitèrent le peuple, ou bien celui-ci qui emprunta à ceux-là ? Il est difficile de répondre, mais la seconde hypothèse est loin d'être la plus invraisemblable. Les histoires de bergers sont séduisantes aux grands tout comme le sont au cœur des petites gens les histoires de princes et de princesses, et Trianon est en germe dans les *dorenlot* de Jean Erars et dans les amours frustes et touchantes des innombrables Robin et Marion du Moyen âge.

Mais c'est surtout dans la chanson d'amour, la *cansó* des troubadours, que s'incruste la convention. Les premiers troubadours, Guillaume IX en tête, n'ont encore de la fameuse délicatesse courtoise qu'une idée fort rudimentaire. Dans leurs œuvres sincères, la femme joue à peu près le rôle que lui attribuent les chansons des salles de garde; dans d'autres se devine confusément une notion nouvelle, plus littéraire que vécue, qui se précisera peu à peu dans les chansons et les romans, et qui, de la littérature théorique, finira par gagner la vie sociale elle-même : la *courtoisie*, code de soumission sans réserve à la femme, revanche de la faiblesse sur la force triomphante.

Autour de ce postulat de base se bâtira le scénario-type sur lequel on brodera à l'infini. Les trois personnages principaux qui, hélas, demeureront traditionnels : l'amant (généralement le poète), la dame, belle, jeune, inaccessible... parfois, le mari, évidemment vieux,

« vilain » et jaloux. Autour d'eux gravitent les médians, les *losengiers*, prompts à épier et à rapporter, et qui sont les ennemis majeurs. Parfois les amants ont un compagnon fidèle et complice; dans la *chanson d'aube* (où ils gémissent du jour qui les sépare) celui-ci fait le *gaite*, le veilleur, et assure leur sécurité. Le second acte de *Tristan et Isolde* est une vaste chanson d'aube; il n'y manque ni le *losengier*, Mélot, ni la *gaite*, gardienne des amours nocturnes, Brangaene, ni la malédiction du jour, qui a fourni à Wagner l'un de ses plus beaux thèmes.

De chasteté, d'amour platonique et éthéré, il ne sera pas question avant longtemps. Cette notion inattendue fera son apparition beaucoup plus tard, aux temps de la décadence méridionale, et aura pour théoriciens, vers 1233, le troubadour Montanhagol et le poète Matfré Ermengaut; celui-ci la délaiera dans les vingt-sept mille cinq cents vers de son *Bréviaire d'amour*, en même temps que pour la première fois les troubadours, retournant inconsciemment à leurs origines, s'aviseront d'écrire des chansons à Notre-Dame. Cette soudaine évolution eut-elle pour mobile le désir d'éviter tous ennuis avec l'Inquisition que la guerre albigeoise avait installée dans le Midi? Ou bien plutôt, n'était-ce pas l'aboutissement ultime de cet affinement progressif qui avait mené la « joie d'amour » des grossièretés de Guillaume IX aux évanescences « amours lointaines » de Jaufré Rudel et aux subtilités casuistiques du *trobar clus*? Ce retour aux sources assura du moins, vers 1280, malgré un essoufflement indéniable de l'inspiration, une fin en beauté aux troubadours du Midi, tandis que vers la même époque, les trouvères du Nord, victimes de la réaction bourgeoise et anti-idéaliste qui suivit la mort de saint Louis, semblaient dans le ridicule avec les joutes poético-musicales des *pays* artésiens, où se discutaient dans les jeux partis de graves questions comme de savoir si gagner l'opulence mérite de renoncer à manger des pois au lard!

LES FORMES.

Des nombreuses formes poétiques et musicales usitées par le *versus*, la chanson des trouveurs ne retiendra que la plus simple, la forme en couplets, héritée de

l'hymnographie. Elle y ajoutera parfois la *tornade*, strophe finale écourtée n'utilisant qu'une partie de la mélodie — le procédé est emprunté à la *sortie* des anciennes séquences et se retrouvera plus tard dans l'*envoi* des ballades poétiques du x^v^e siècle.

Les formes internes sont assez nombreuses, mais la plus fréquente, connue également des *versus*, consiste dans la répétition mélodique des deux premières phrases, soit AB AB CDEF... Cette forme aura une longue descendance : nous la retrouverons encore dans les airs de cour du xvi^e siècle, d'où elle passera dans l'opéra lullyste. Les trouvères l'empunteront aux troubadours et la transmettront aux Minnesänger allemands. Elle est familière aux chorals luthériens. Tannhäuser, Beckmesser et Walther l'emploieront encore dans leurs chants de concours respectifs : Wagner était bien renseigné. Hans Sachs la commente devant Walther au II^e acte des *Maîtres chanteurs* ; quand Walther a terminé la partie couplée de son chant : « *Es ist ein Stollen* » lui dit Sachs ; *Stollen* est le nom de la partie AB répétée ; « il faut maintenant l'*Abgesang* » — l'*Abgesang* ou conclusion est la fin non couplée de la strophe. Les versions françaises traduisent « strophe » et « envoi » : c'est un pur contresens.

LES TROUBADOURS D'OC

Guillaume IX, le premier troubadour connu, est aussi le seul de sa génération. Après lui, l'art du « trouver » se transmettra sans interruption ; parti du centre de la France, Limousin et Poitou, il gagnera d'abord toutes les provinces avoisinantes : Gascogne, Auvergne, Provence... ; à l'exemple du duc, de grands seigneurs le cultiveront, mais aussi de plus humbles personnages, qui cumuleront parfois le métier de trouveur, c'est-à-dire de compositeur-poète, et celui de *jongleur*, c'est-à-dire d'exécutant nomade — il n'en faut pas moins éviter de confondre les deux activités. Plus tard les jongleurs musiciens, qui au début étaient encore confondus avec les acrobates, équilibristes ou autres amuseurs, gagneront en dignité, se sépareront de leurs frères inférieurs et deviendront les *ménéstrels*, qui au xiv^e siècle s'organiseront en corporation et posséderont à Paris leur église,

Saint-Julien-des-Ménétriers. Celle-ci, démolie à la Révolution, occupait l'actuel emplacement des nos 164-168 de la rue Saint-Martin.

Le ^{xiii}e siècle fut le grand siècle des troubadours méridionaux : Jaufré Rudel, Marcabru, Bernard de Ventadour sont les plus célèbres de la première période; dans la seconde moitié du siècle, les recherches de formes, soutenues par les déclarations d'orgueil de leurs auteurs, prennent le pas sur l'inspiration; deux tendances se dégagent principalement : le *trobar ric*, qui s'attache surtout à multiplier les prouesses de versification, et où s'illustrent Raimbaut d'Orange et Arnaut Daniel, le *trobar clus*, où la recherche de complication vise davantage les subtilités de pensée, avec Bernart Marti, Peire d'Auvergne, Guiraut de Borneilh; ce dernier, du reste, réagit bientôt contre les excès de ce que l'on appelait alors l'*entrebescamen*, l'embrouillage systématique. Ce n'est là qu'une anthologie : les noms de troubadours connus approchent le demi-millier; certains ne nous ont laissé que leur nom, d'autres leurs vers seuls; ceux dont nous possédons à la fois vers et musique sont malheureusement la minorité, mais cette minorité est suffisante pour nous donner une idée du style et de son évolution.

Le ^{xiii}e siècle est le siècle de la décadence du trouver dans la patrie de ses inventeurs, de son triomphe universel chez leurs disciples. Le profond bouleversement politique et social apporté vers 1210 par la guerre albigeoise n'est sans doute pas étranger à l'affaiblissement de ce rayonnement dans les provinces méridionales, mais ne suffit pas à l'expliquer. Il semble bien que l'évolution de cet art vers l'ésotérisme du *trobar clus* ou les raffinements excessifs du *trobar ric* l'aient mené dans une impasse où il s'éteindra, vers 1290, avec le dernier des troubadours, Guiraut Riquier. Ainsi meurt tout art qui, volontairement ou non, se coupe des forces vives que représente toujours, malgré ses erreurs saisonnières, le public cultivé mais non spécialisé — ce n'en est pas là le seul exemple, et nous voudrions que notre musique du ^{xx}e siècle, prisonnière de son obsession d'*entrebescamen*, en comprenne la leçon tandis qu'il en est temps encore... Mais ceci est une autre histoire.

Fort heureusement, l'expérience des grands troubadours avait franchi les frontières de la Loire, des Alpes

et des Pyrénées avant de sombrer elle-même dans ses propres ramifications, et, régénérée par un sang neuf, allait se survivre ailleurs et se développer en une direction tout autre, plus saine et plus susceptible de renouvellements.

LES TROUVÈRES D'OÏL

Leurs premiers disciples furent les Français du Nord, qui prirent le même nom de *trouveurs* ; à la forme méridionale (*trobair*, *trobador*, dont nous avons fait *troubadour*) ils donnèrent normalement son équivalent francien (*trovere*, *troveor*, que nous adaptons en *trouvère*). Le plus ancien trouvère connu, encore médiocre comme tel, est l'un des plus illustres romanciers en vers du xii^e siècle, Chrétien de Troyes, auteur entre autres d'un *Tristan* perdu et de ce *Perceval le Gallois* dont Wagner, qui le connut à travers son traducteur Wolfram von Eschenbach (choisi par lui comme héros du *Tannhäuser*) fit son *Parsifal*. Arrière-petites-filles du duc-troubadour Guillaume IX, filles du roi de France Louis VII, les comtesses Marie de Champagne et Aélis de Blois surent créer à leur cour les conditions favorables, et le xii^e siècle n'était pas achevé que la jeune école des Conon de Béthune et des Blondel de Nesles pouvait déjà rivaliser avec le trouver du Midi ; c'est en français d'oïl que le roi d'Angleterre Richard Cœur de Lion, (également arrière-petit-fils de Guillaume et demi-frère de Marie et Aélis par leur mère Eléonore), dont les prétentions cependant visaient principalement l'Aquitaine, écrira ses chansons. Lors de la croisade albigeoise, qui fut cruelle comme toutes les guerres, mais dont il est excessif de vouloir faire la curée de « barbares du Nord » sur un Midi qui seul eût été civilisé, on verra des seigneurs trouvères comme Bouchard de Marly guerroyer aux côtés de Simon de Montfort tout comme de nombreux troubadours étaient parmi les protégés des seigneurs méridionaux plus ou moins favorables à l'hérésie.

Si les premiers trouvères imitèrent docilement leurs modèles, l'évolution du trouver français allait être toute différente. L'un se dirigeait vers les culs-de-sac des raffinements ésotériques et des surenchères de forme, l'autre allait, au contraire, viser de plus en plus à l'allé-

gement et à la clarification. Cette évolution devait être aussi musicale que littéraire. L'atmosphère musicale était différente. Depuis la grande époque des tropes et des séquences, aucun effort de renouvellement musical n'avait marqué le Midi; les troubadours, poètes autant que musiciens, ne pouvaient suffire à cette tâche. Au pays d'oïl, au contraire, la vie musicale se transformait. L'école de Notre-Dame, à la même époque, renouvelait entièrement le répertoire paraliturgique et dressait les premiers monuments de la polyphonie, qui devaient bientôt bouleverser entièrement le langage musical, et modifier la conception de la monodie elle-même en l'éloignant progressivement de la modalité ecclésiastique, en brossant les premières ébauches de la tonalité classique; les mélodies des trouvères oscilleront elles aussi entre ces deux pôles. Un pieux moine, Gautier de Coinci, prieur de Vic-sur-Aisne, écrira de 1219 à 1236 des chansons à la Vierge dont il farcira ses récits de miracles : parolier non compositeur, il en empruntera indifféremment la mélodie à des séquences, des lais, des conduits de Pérotin ou des chansons de Blondel de Nesles, montrant ainsi la parenté très réelle qui relie ces deux chapitres apparemment si différents de l'histoire musicale. Plus tard, le roi de Castille Alphonse X, dit le Sage ou plutôt le Savant, s'inspirera de Gautier de Coinci pour écrire en galicien (ancien portugais) ses *Cantigas de Santa Maria*, lui empruntant ici quelques vers, là une mélodie.

Dans les premières années du XIII^e siècle devait apparaître également une littérature musicale de tout autre origine qui allait contribuer puissamment à l'évolution du style dans le sens de l'allègement. Cette musique, que l'on peut appeler populaire en ce sens qu'elle naissait spontanément de milieux non professionnels, à l'occasion des fêtes et divertissements de château (car il ne s'agit nullement de folklore paysan), était à base de petites chansons très brèves, à forme fixe et très simple — rondeaux, virelais, ballades — et toute préoccupation savante en était aussi absente que l'emprise mélodique ecclésiastique. Si la tonalité classique n'y est pas toujours clairement marquée, elle s'y glissera beaucoup plus rapidement, et la modalité s'y fait beaucoup plus souple. *Rondets de carole*, chansons à

danser dont, en les réunissant, on fabriquait de petits scénarios de ballerie, allaient bientôt connaître une telle vogue que leurs refrains devaient envahir le roman d'abord, la chanson de trouvère ensuite. Durant la première moitié du XIII^e siècle, cette influence est encore extérieure; on la devine seulement à travers la transformation du style qui marque les chansons des contemporains de Thibaut de Champagne, le plus célèbre des trouvères de cette période et lui aussi descendant de Guillaume par sa grand-mère Marie, comtesse de Champagne. Dans la seconde moitié du siècle, la mode des *refrains* de ce genre conduira les chansonniers à en « farcir » leurs œuvres, et ils leur communiqueront cette grâce et cette souplesse qui manquaient aux mélodies plus austères et plus ornées de leurs prédécesseurs, fils spirituels des *versus* paraliturgiques. C'est par les « refrains » des pastourelles et des bergeries que s'explique la genèse du célèbre *Jeu de Robin et Marion*, et par lui du futur opéra-comique.

La fin du trouver français n'est pas de beaucoup postérieure, malgré les apparences, à celle du trouver méridional : toutes deux se placent aux alentours de 1290; mais l'une fut la conclusion d'une lente dégénérescence, l'autre une rapide extinction; l'une périt d'anémie, l'autre d'étouffement, par excès d'adeptes médiocres et par perte de son idéal. De causes opposées naquirent des effets similaires, à savoir la prédominance funeste de la forme et du métier sur le fond; mais tandis que les trop rares troubadours de la fin du XIII^e siècle devenaient exsangues à force de pseudo-spiritualité, ceux du Nord perdirent l'âme de leur art, au contraire, par défaut de cette même spiritualité, entraînés par la vague bourgeoise de matérialité satirique qui marqua la réaction de la fin du siècle. Il y avait à Arras seul, vers 1270, cent quatre-vingt-deux trouvères, occupés à peu près exclusivement à se disputer les prix de concours et à ratiociner sur les problèmes de plus en plus ridicules que l'on proposait pour thèmes à leurs « jeux partis ». Ce qui montre bien l'inanité de cette école fin de siècle est que, parmi ces cent quatre-vingt-deux trouvères se trouvait le talent le plus original de l'époque, Adam de la Halle, et que ce talent, qui trouva à s'épanouir dans tous les autres genres, demeure quasi indé-

celable dans les genres spécifiques du trouver, chansons ou jeux partis, où il est presque aussi inintéressant que ses cent quatre-vingt et un confrères...

LES TROUVEURS HORS DE FRANCE

D'autres pays vont accueillir et transformer le lyrisme médiéval né en Provence et au Limousin. Il cherchera refuge au-delà des Alpes : en Italie et en Sicile, en Autriche et en Bavière; au-delà des Pyrénées : en Espagne et au Portugal; au-delà du Rhin, dans les pays germaniques. Il traversera même la Manche pour fusionner en Grande-Bretagne avec des moyens d'expression typiquement anglais.

ITALIE.

Au début du XIII^e siècle, lors de la guerre des Albigeois (1209 à 1229), de nombreux troubadours provençaux cherchent de l'autre côté des Alpes le climat favorable à leur inspiration. Raimbaut de Vaqueiras, Peire Vidal et Gaucelm Faidit ont séjourné en Italie. Ces trouveurs prolongent ainsi la tradition lyrique en voie de disparition dans leur pays, et forment, avec leurs imitateurs italiens, une école en marge de celle du Sud de la France.

Lanfranc Cigala de Gênes, Sordello de Mantoue (mort après 1269) et Bartolommeo Zorzi subissent incontestablement l'influence méridionale, plus poétique que musicale, et, premier fait notable, empruntent non seulement la manière et les formes provençales, mais encore le parler. Notre ballade ou ballette, se retrouve dans la *ballata*, chanson à danser; le dialogue de la pastourelle sert de modèle au *contrasto*, dialogue amoureux. Les *tenzone*, *serventese* et *discordo* s'inspirent des genres correspondants.

Les musiciens-poètes italiens tendent à se dégager peu à peu de l'emprise étrangère en faveur d'une esthétique originale et de l'emploi de la langue nationale, mais, deuxième fait capital, alors que les premiers trouveurs italiens écrivent encore en provençal, il appartiendra à Raimbaut de Vaqueiras de composer les premiers vers italiens connus.

Le style populaire commence à se manifester dans les

laudi spirituali (voir exemple 8, page 753), poésie religieuse cultivée par les disciples de saint François d'Assise, dont la construction est apparentée à la *ballata*, au virelai ou chanson balladée et aux *cantigas*. La strophe (*stanza*) est précédée et suivie du refrain (*ripresa*) dont la mélodie est utilisée entièrement ou partiellement pour la dernière partie de la strophe.

L'Italie aura donc à choisir entre l'imitation de la littérature provençale et le développement d'un art autochtone. L'école sicilienne subit encore l'influence française. Le début d'une chanson de Giacomino Pugliese ¹ :

*Quando vegio rinverdire
Giardino e prato e rivera
Gli augelletti odo bradire...*

semble la traduction littérale de l'exorde habituel de tous nos trouveurs français. En revanche, l'école toscane, plus indépendante, annonce déjà le *dolce stil nuovo*.

Après avoir servi de refuge aux néo-troubadours et bénéficié de leur technique, tout en prolongeant le lyrisme provençal qui y connut un regain de vitalité, l'Italie suivra encore l'esthétique française de l'*ars nova* avant de pouvoir affirmer son caractère propre.

ESPAGNE.

Il en est de l'Espagne comme de l'Italie. Dès la fin du XII^e siècle, les cours de Catalogne, de Castille et d'Aragon encouragent les échanges et accueillent de nombreux troubadours : le Moine de Montaudon, Guiraut de Borneilh, Peire Vidal, grand ami du roi d'Aragon Alphonse II, entre autres. Marcabru et Guiraut Riquier comptent parmi les favoris des princes espagnols auxquels ils dédient d'ailleurs des poésies. Les seigneurs catalans : Guilhem de Bergadan, Guiraut de Cabrera, Uc de Mataplana s'exercent à l'art du trouver. Le *Cancionero de Baena* nous apprend que des musiciens comme Martin el Tañedor (le joueur, l'instrumentiste) exécutent des pièces d'origine provençale. Le prestige français est tel que, vers le milieu du XIII^e siècle, Alphonse X le Savant ou le Sage, célèbre

1) Brittain, *Medieval Lat. and Rom. Lyric* p. 50.

roi de Castille et de Léon, n'hésite pas à reprocher à Pero da Ponte d'avoir opté dans ses *Cantiones de amigo*, pour le style national, au lieu de suivre le modèle de nos poètes.

L'imitation espagnole vise d'abord les genres méridionaux. Les *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse X relatant, dans un style similaire de celui des troubadours, les miracles accomplis par la Vierge, s'inspirent directement des chansons mariales de Gautier de Coincy et reprennent le schéma de notre virolai et des *laudi*, groupant avant chaque strophe (*estrofa*), un refrain (*estribillo*) avec l'ouvert et le clos classiques (voir ex. 4, p. 744).

L'emprunt s'étend aussi, dans une certaine mesure, à la langue. En effet, la péninsule ibérique accapare non seulement des formes et des mélodies, mais encore les parlers du Limousin et de la Provence. A la fin du XIII^e siècle, le *Misterio de Elche* est chanté en « lemosi » (limousin), et la musique d'une poésie de Raimbaut de Vaqueiras a été adaptée au texte de ce mystère.

L'importance de l'apport français varie suivant les régions et leur histoire. En Catalogne où, après le limousin, le catalan s'imposera en tant que langue romane, le rayonnement de l'école provençale sera le plus durable et se prolongera jusque vers le XV^e siècle.

Par contre, au XIII^e siècle, en Castille et en Aragon, détournés des préoccupations artistiques à cause de fréquentes luttes, l'influence française sera moins profonde. Quelques tentatives timides se manifestent, mais le lyrisme ne s'épanouira pas totalement. Le premier troubadour castillan, Gonzalo de Berceo, écrit au milieu du siècle; le roi Alphonse X déjà cité, choisit le castillan pour ses œuvres en prose, et le galicien, ancêtre du portugais, plus proche de notre provençal, pour sa poésie.

Des ménestrels aragonais vont, au XIV^e siècle, « aux escoles » en France. Malgré ces essais, la veine épique l'emporte sur la verve lyrique méridionale. Dans les deux provinces, Castille et Aragon, l'importation d'Outre-Pyrénées sera moins importante qu'en Catalogne.

Après la dispersion de la Croisade, l'Espagne a donc, elle aussi, accueilli notre tradition et largement imité les modèles français. Il faudra attendre le règne d'Alphonse le Magnanime, roi d'Aragon en 1416, mort en 1458, pour

assister à la naissance d'une école polyphonique typiquement espagnole.

Rosa das rosas ..Transcription de H. Anglès.

Ro - sa das ro - sas — E fror das
 fro-res, Do - na das do - nas, sen -
Fine
 - nor das sen - no-res. — Ro - sa de
 bel - dad'e — de pare - cer
 E fror d'a - le - gri-a — e - de pra -
 zer, Do - na en mui pi-a
 do - sa se - er, sen - no ren
Da Capo al Fine
 tol - ler cor - tar e do - o - res —

cité par Reese : *Music in the Middle Ages*, p. 247-248, ex. 65.

(Au sujet de la transcription rythmique, voir la remarque de la page 733.)

PORTUGAL.

Le Portugal, indépendant depuis 1143, ne fera pas exception et sera fortement marqué par le courant français. Sa situation géographique et le célèbre pèlerinage de saint Jacques favorisent, dès la deuxième moitié du ^{xiii}^e siècle, la pénétration de l'influence méridionale. Les trouvères portugais ne manquent pas de chevaucher le fameux *caminho francês* ; c'est ainsi que João d'Aboim qui escorta Alphonse III en France avant son accession au trône, s'écrie :

*Cavalgava noutro dia
Per o caminho francês*

« Je chevauchais l'autre jour par le chemin français. » Allusion à double sens ; car on croirait entendre un début de pastourelle française.

Eux aussi reprennent les genres provençaux, mais n'empruntent pas le parler de nos troubadours, ils expriment leurs élans lyriques en galicien. Entre une chanson d'amour de nos trouvères et une *cantiga d'amigo* de Martin Codax, l'imitation de la forme est frappante. Notre *alba* ou chanson d'aube trouve son équivalent dans l'*alba*. La *ballata*, chanson à danser, devient la *balaida*. La chanson d'amour est transposée dans le *cantiga de amor*. La chanson de croisade engendre le *cantiga de romaria* ou chanson de pèlerinage. Le sirventès enfin, se retrouve dans les *cantigas de escarnho* ou de *maldizer*. La *barcarola*, barcarolle ou chanson de bateau, vient enrichir la variété des genres. Sept barcarolles de João Zorro nous sont parvenues. Une nouvelle forme s'impose : le *cossante* ou *cantiga paralilistica* ou encore *cantiga retornada*, généralement connus sous le terme global de *cantiga de amigo*.

Des trouvères de valeur (actuellement, on peut les juger selon leurs talents littéraires ; l'appréciation d'après leur musique est rendue difficile, faute d'éditions accessibles) font honneur au patrimoine portugais : le chevalier Nuño Fernandez Torneol, les jongleurs Pedro Eanes Solaz et Martin Codax, les trouvères João Servando et João Airas. Ce dernier, né à Compostelle, et Pedro Eanes Solaz mélangent les formes castillanes et portugaises.

L'influence des troubadours, qui se manifeste du ^{xiii}^e siècle à la deuxième moitié du ^{xiv}^e siècle, sera

moins sensible après l'extinction de la dynastie française (1383). Comme l'Italie, et comme l'Espagne, le Portugal a amplement profité de la tradition provençale qu'il ne s'est pas contenté d'imiter simplement, car il a élargi l'éventail des genres. Si les chansons d'amour des trouveurs ont inspiré les *cantigas de amigo*, ses rivières ont inspiré les auteurs de *barcarolas* ; et c'est sur sa côte que fleurit la lyrique vraiment originale de toute la péninsule ibérique.

ALLEMAGNE.

Le lyrisme provençal, après avoir traversé la France, du sud au nord, aboutit au ^{xiii}e siècle dans les pays germaniques, par deux voies principales d'accès : le Limbourg, la Flandre et le Hainaut d'une part ; la Champagne, la Lorraine et l'Alsace, d'autre part. Aux ^{xiii}e et ^{xiv}e siècles, les « chants de Flagellants » pénètrent, par les Alpes, en Autriche et en Bavière. Ces *Geislerlieder*, très en faveur au temps de la Peste noire, ne sont pas sans avoir influencé le choral protestant.

Les échanges sont facilités par les transmissions de recueils de chansons de troubadours, par les séjours de jongleurs français dans les différentes cours allemandes et par les nombreux voyages effectués à l'étranger par les trouveurs et les *Minnesänger*. Vers 1200, Peire Vidal s'aventure jusqu'en Hongrie ; il sera accueilli à la cour du roi Emeric ; une mélodie française fait d'ailleurs partie du patrimoine hongrois, il s'agit de l'adaptation d'une complainte de la Vierge par Godefroi de Breteuil, réalisée par un religieux hongrois en Italie vers le milieu du ^{xiv}e siècle. Le *Minnesänger* Heinrich von Mügeln est natif de Prague où se distinguent maître Zaviše et ses disciples. — Au ^{xiii}e siècle, en Hollande, Jean I^{er} de Brabant représente l'art des trouveurs dans son pays et s'exprimera en moyen-néerlandais.

L'évolution du *Minnesang* s'accomplit entre 1170 et 1340 environ. Sa période de floraison se situe à l'époque des Staufens et de l'art roman. L'influence française sera décisive dans la dernière décade du ^{xiii}e siècle. D'après A. Moret (*Anthologie du Minnesang*, Paris, 1949), le mouvement prend naissance en Autriche et en Bavière. Un autre courant, venu du Bas-Rhin, l'introduit dans la région rhénane, en Thuringe et en Suisse. Vers 1250,

il s'étend à l'Allemagne Moyenne et à la Basse Allemagne. Ses principaux centres d'intensité se situent en Autriche et en Souabe, en Franconie rhénane et méridionale, et en Thuringe. Le *Minnesang* prolongera la tradition du lyrisme médiéval jusque vers le milieu du xiv^e siècle. Dans son *Frauendienst*, Ulrich von Lichtenstein précise que les musiciens-poètes allemands se contentent souvent d'adapter ou de traduire les compositions étrangères.

La dépendance littéraire des *Minnesänger* à l'égard des œuvres françaises a été prouvée par István Frank (*Trouvères et Minnesänger*, Sarrebruck, 1952). L'auteur a établi la filiation des textes romans aux textes germaniques, pour le fond et la forme, et a proposé des rapprochements en ce qui concerne les idées et les thèmes, les images, les expressions poétiques et la terminologie courtoise, et la structure strophique. Friedrich von Hausen, s'inspirant de Conon de Béthune, a écrit un chant de croisade; Folquet de Marseille lui a aussi servi de modèle. Rudolf von Fenis imite ce dernier, mais est encore tenté par la fantaisie de Peire Vidal et par les formules strophiques de Gace Brûlé auquel il emprunte le procédé des *coblas capfinidas* pour enchaîner deux strophes (la fin de la strophe est reprise au premier vers de la suivante) :

fin de strophe : ... *doch dien ich iemer mêre*

strophe suivante : *iemer mêre wil ich ir dienen.*

Ulrich von Gutenberg reprend un des thèmes chers à Blondel de Nesle : « l'idée de la blessure profonde et incurable que les yeux de la dame dardent dans le cœur du poète » (cf. Frank *op. cit.*, textes : 8^a et 8^b).

Des lieux communs circulent d'un poète à l'autre : « l'image du papillon brûlé par la flamme qui le fascine » ou la distraction de l'amant absorbé dans ses rêveries. Hartwig von Rute chante comme Gaucelm Faidit, son impatience à l'attente d'un messager de sa dame; il emprunte à son modèle provençal et les idées et la formule strophique.

Principaux *Minnesänger* et leurs modèles :

Albrecht von Johanssdorf (Marquis [de Montferrat], Conon de Béthune);
Bernger von Horheim (trouvère inconnu, Bertrand de Born, Chrétien de Troyes, Gace Brûlé);

Friedrich von Hausen (Bernard de Ventadour, Chrétien de Troyes, Guyot de Provins, Gace Brulé, Conon de Béthune, Folquet de Marseille);

Hartmann von Aue (G. Brulé);

Hartwig von Rute (Gaucelm Faidit ?);

Heinrich von Morungen (trouvère inconnu);

Heinrich von Veldeke (G. Brulé, Pierre des Molins, Marcabru, Peirol, Conon de Béthune, Jaufré Rudel);

Reinmar l'Ancien, de Hagenau, (G. Brulé, Aubin de Sézanne);

Rudolf von Fenis (Folquet de Marseille, G. Faidit, G. Brulé, Peire Vidal);

Ulrich von Gutenberg (Blondel de Nesle);

Les formes qu'utilisent les *Minnesänger* procèdent directement des modèles français. Le descort provençal a pu influencer le *Leich*. Le sirventès se retrouve dans le *Spruch* (terme introduit par Simrock); le débat jeu parti, tenso, dans le *Geteiltexsil*, apparenté au *Spruch*. L'aube a pour équivalent le *Tagelied*, *Tagewise*; la pastourelle rend possible la poésie villageoise de Neidhart et de ses disciples, mais le *Minnesang* ne connaît aucun terme autochtone pour la désigner (le mot *pastorela*, *pastoreta* est employé improprement). La chanson de croisade, *Kreuzlied*, figure aussi parmi les genres cultivés dans les pays germaniques, citons celles de Hiltebolt von Schwangau, de Reinmar de Hagenau et de Walther von der Vogelweide dont le célèbre *Palästinalied* emprunte la mélodie de Jaufré Rudel : *Lanquan li jorn son lonc en mai* (correspondance démontrée par H. Husmann. On peut la constater en comparant les deux œuvres enregistrées, l'une sur disque B.A.M.-L.D. 08, l'autre Studio S.M. 33.05).

J. Smits van Waesberghe (*De melodieën van Hendrik van Veldeke Liederén*, Amsterdam 1957, leçon inaugurale) a montré également ce que Heinric van Veldeke doit à Marcabru : imitation du nombre de vers, des rimes, de la structure strophique et adaptation de la mélodie française au texte allemand. La seule différence est due à la prosodie : dans le texte de Veldeke, les terminaisons féminines se trouvent aux vers 1, 3, 6 et 8 (les autres sont masculines); dans celui de Marcabru les terminaisons féminines ne se rencontrent qu'aux vers 6 et 8 (voir page 751).

Si la première génération de *Minnesänger*, représentée par Fr. von Hausen, Reinmar le Vieux, R. von Fenis, se livre encore à la fin du ^{xiii}e siècle à une imitation servile des modèles étrangers, la deuxième génération, celle de Walther von der Vogelweide, Heinrich von Meissen, Wolfram von Eschenbach (le Wolfram du *Tannhäuser* wagnérien, et par surcroît le traducteur du *Perceval* de Chrétien de Troyes dont Wagner fera son *Parsifal*), affirme déjà un style plus personnel. La mort de Frauenlob (1318) marque le déclin de l'école des *Minnesänger*. Dans les villes bourgeoises, les *Meistersinger* leur succéderont.

L'Allemagne s'est peu intéressée à la polyphonie avant Oswald von Wolkenstein (xv^e siècle) qui, à son tour, imite la musique française. L'*ars antiqua* n'est guère représentée que par un curieux motet bilingue :

Brumas e mors
Brumas e mors
Brumas ist tot,
O weh der Not.

L'*ars nova*, par une composition typiquement germanique avec un refrain *Krieleis*, contraction populaire de *Kyrie eleison* au même titre que le *Crianlé* des provinces françaises. L'influence des polyphonistes franco-flamands sera encore très nette jusqu'à l'essor de la musique autochtone et de la musique protestante, amorcé par les précurseurs directs de Jean-Sébastien Bach.

ANGLETERRE.

Aucune école de l'importance de celle de Provence ou de celle du Nord ne se créera en Angleterre, où les *minstrels* jouent un rôle plus effacé. On rencontre cependant quelques tentatives d'importer le répertoire et la technique des trouvères. Eléonore d'Aquitaine, petite-fille du premier troubadour Guillaume IX, et épouse du roi Henri d'Anjou, encourage les échanges culturels; son fils, Richard Cœur de Lion (mort en 1199), pratique l'art lyrique et s'exprime en français d'oïl, et Bernard de Ventadour séjourne Outre-Manche.

L'influence française qui, sur le plan musical, atteint de nombreux pays européens, se manifeste aussi en Grande-Bretagne sur le plan philologique, conséquence

Texte de H. v. Veldeke.
(M. F. 65. 13).

Mélo die de Marcabru.
(Ms. Paris B.N. fr. 844 f^o 203^v).

Di tit di is er - cla - ret
wa - le, des ne is i - doch
di we - relt nit, want si
dru - ve is en de va - le,
de te rech - te si be - sit
di he - re vol - gen di er - gin dat si
bo - se i lanc so me - re, want si
der min - nen a - ve - tin di
he - re din - den wi - len e - re.

Heinric van Veldeke.

- 1 *Di tit 'di is erclaret wale,*
- 2 *das ne is idoch di werelt nit,*
- 3 *want si druwe is ende wale*
- 4 *de te rechte si besit*
- 5 *di here volgen di ergin,*
- 6 *dat si bosc i lanc so mere ;*
- 7 *want si der minnen avetin*
- 8 *di here dinden nîlen etc*

Marcabru.

rimes

- | | |
|---|---|
| a | <i>Bel mes quan sunt li fruit madur</i> |
| b | <i>que raverdisent li gain</i> |
| a | <i>et l'auzel per lou tens obscur</i> |
| b | <i>baissent de lor veis lou ressen</i> |
| c | <i>tan redouten la tenebror</i> |
| d | <i>et nous corages s'enance</i> |
| c | <i>et chant per ioi de fine amor</i> |
| d | <i>ou nais ma bone esperance</i> |

de la conquête normande. Jusqu'au milieu du xiii^e siècle, la langue littéraire de la noblesse et des classes cultivées est un compromis, le *Norman French*. L'idiome anglais ne se fixera définitivement qu'à partir des lais et des ballades de Chaucer. Le style de nos trouvères se retrouve dans la *Prière du prisonnier*, *The Prisoner's Song*, chant de la fin du xiii^e siècle, avec paroles françaises et anglaises, en forme de séquence, l'équivalent religieux du lai, dont voici la première moitié de la deuxième strophe :

*Jhesu Crist, veirs Deu, veirs hom,
 Prenge vus de mei pité,
 Jetez mei de la prisun
 U je suis a tort geté.
 Jhesu Crist, sod God, sod man
 Loverd, thu rew upon me,
 Of prisun thar ich in am,
 Bring me ut and makeye fre*

(Cité d'après *The New Oxford History of Music*, II, p. 251.)

Comme M. Bukofzer le souligne, « les deux sont des traductions substituées du *Planctus ante nescia* de Godefroi de Breteuil de Saint-Victor et se chantant sur la même mélodie ».

La chanson *Mirie it is while sumer ilast*, datant du début du siècle suivant, est assez proche des œuvres des trouvères, mais le ton est caractéristique de la poésie anglo-saxonne. Il faudra attendre l'époque de Dunstable et de Chaucer pour situer le point de départ de la musique et de la littérature anglaises qui atteindront leur âge d'or au temps de Shakespeare, sous le règne d'Elisabeth, et joueront un rôle essentiel dans la genèse de la grande école musicale franco-flamande à l'issue de la guerre de Cent Ans.

Le lyrisme provençal, né vers 1090, avec ses prolongements dans la France du Nord vers 1250, ne s'est donc pas éteint. La date de 1280 ne marque pas une fin en soi, mais le début du rayonnement de l'influence française à l'étranger.

Les formes « trouvées » par nos musiciens-poètes ont été reprises et développées. Notre ballade ou ballette s'est prolongée dans la *ballata* et la *bailada*. La chanson balladée, virelai, a servi de modèle aux *laudi*, aux *cantigas* et aux *Geisslerlieder*. La chanson d'amour, *canso*, a été

imitée dans les *canzone*, *cantigas de amigo*, *canciones de amor* et dans les *Lieder*. Le sirventès a donné naissance aux *serventese*, *cantigas de escarnho* ou de *maldizer* et au *Spruch*, forme voisine. La chanson de croisade a eu pour équivalents le *cantiga de romaria*, chanson de pèlerinage et le *Kreuzlied*. La chanson d'aube, *alba*, a été traduite en *alva*, *Tageliet* (*Tagelied*) ou *Tagewise* ; la *tenso* (tenso, débat, partimen) en *tenzone*, *Streitgedicht* ou *Geteiltespil* ; le lai en *Leich* ; enfin la pastourelle a suggéré le *contrafatto* et la *pastourela* ou *pastoreta* (mots employés improprement dans le *Minnesang*, avec le sens de chanson paysanne).

S'il y a emprunt des formes, il y a aussi emprunt des thèmes littéraires, adaptations de mélodies françaises à des textes étrangers et utilisation de certaines formules mélodiques par les trouveurs des différentes régions. Les 4 exemples suivants cités d'après *The New Oxford History of Music*, II, pp. 239 et 260, empruntés aux répertoires français, allemand, italien et espagnol, illustreront ce dernier procédé :

Trouvère - Anonyme



Quant li ros - si - gnols s'es - cri - e

(Paris B.N. f. 20050, f^o 39^v)

Ex. 6.

Der Gutere



Hie vur eyn wer der rit ter lac

(Iéna Ms., f^o 38)

Ex. 7.

Laudi Spirituali



Al - ta tri - ni - ta be - a - ta

(Cortona 91, f^o 70)

Ex. 8.

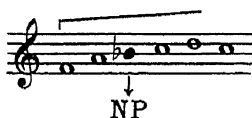
Alfonso el Sabio . *Cantigas*



(H. Anglès : *La Musica, de las cantigas del Rey Alfonso el Sabio*,
Barcelone, 1943, n° 252)

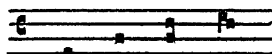
Ex. 9.

On constate que la mélodie pentatonique, avec une note de passage :



Ex. 10.

formule empruntée au grégorien :



La - que - us

Ex. 11.

circule à travers ces fragments avec des rythmes différents.

Les centres d'intensité se sont déplacés d'abord à l'intérieur de la France d'oc et d'oïl, ensuite ils ont débordé ses frontières. Avec quelques réserves pour l'Angleterre, on peut dire que, jusque vers le xiv^e siècle, les différents pays ont imité l'union du trouver littéraire et du trouver musical dont la France leur offrait le modèle. Leur style autochtone ne se dégagera qu'à partir des modèles français et avec un retard considérable sur ceux-ci, preuve évidente du rayonnement de l'école française.

B. LES CHANTS ÉPIQUES

Si le « trouver » est essentiellement un art de cour savant et raffiné, le peuple aussi eut ses « trouveurs » ; mais leur destinée fut fort différente. En toute enfance de civilisation, les récits légendaires de la tradition sont transmis par le chant autant que par la parole. La nôtre ne fait pas exception. Deux formes surtout y furent prisées : le lai et la chanson de geste.

LE LAI.

Aucun lai narratif ne nous a été conservé. Nous les connaissons cependant de manière indirecte. La « matière » qu'ils racontaient, d'origine le plus souvent britanno-celtique, a été reprise, sans musique cette fois, mais avec maintes allusions à leur origine chantée, soit dans des romans — ainsi les *Tristan* de Bérout et Thomas, que traduira en allemand Gottfried de Strasbourg et dont Wagner tirera son chef-d'œuvre, — soit dans des récits plus courts qui garderont le nom de « lai », et dont les plus célèbres seront, au ^{xiii}e siècle, ceux de la poétesse Marie de France. Quant à leur musique, faite probablement de phrases mélodiques interchangeables, elle fut à son tour adaptée par des trouveurs qui en reprirent les éléments pour y plaquer des chansons lyriques. C'est ainsi que nous connaissons par Marie de France le sujet du *Lai du Chèvrefeuille*, l'un des épisodes de la légende de Tristan et Iseut, tandis que sa mélodie, adaptée à un poème assez plat, nous a été conservée sous le même titre. Il nous manque hélas ! l'essentiel, c'est-à-dire le texte lui-même... C'est dans ce lai de Marie de France que se trouvent les vers fameux :

Belle amie, si [ainsi] est de nous :
Ni vous sans moi, ni moi sans vous.

LA CHANSON DE GESTE.

Pour la chanson de geste, nous sommes un peu plus heureux : la longueur des récits a incité les jongleurs à les rédiger, et beaucoup nous sont ainsi parvenus.

Malheureusement, le jongleur ne copiait pas sa musique, et nous ne connaissons celle-ci que par des recoupements parfois laborieux. Une citation notée du *Jeu de Robin et Marion*, portant sur un vers scatologique, nous permet de restituer, à travers la grossière *Chanson d'Audigier* — d'où est extrait le vers cité — l'un au moins des timbres de la *Chanson de Girart de Vienne*, dont celle d'*Audigier* est une parodie.

On possède également une ligne de musique notée de la *Bataille d'Annezin* et, intégralement, les timbres sur lesquels se modulait la partie chantée d'*Aucassin et Nicolette* — mélange original de roman et de chanson de geste, alternativement chanté et parlé.

Nous savons enfin, par un théoricien parisien de la fin du XIII^e siècle, Jean de Grouchy, que la chanson entière s'adaptait à la même mélodie — d'une manière dont *Aucassin et Nicolette* nous livre clairement le mécanisme : dans cette « chantefable », trois timbres alternent en fonction du texte : un timbre d'intonation, un timbre de développement, un timbre conclusif en fin de « laisse ».

Telle est encore, dans ses grandes lignes, la structure d'un important document de transition, égaré à la fin du XI^e siècle parmi les *versus* de Saint-Martial de Limoges : une strophe en forme de laisse paraphrasant le *Tu autem* de matines, selon le procédé des tropes de substitution, et qui semble la strophe finale d'une vie de saint chantée en vers français, analogue en tous points à la chanson de geste proprement dite, comme il nous en est parvenu d'assez nombreux spécimens littéraires.

Ce document et plusieurs autres ont permis à l'auteur de ces lignes de proposer une filière logique, en tous points conforme aux témoignages en cause : la chanson de geste serait essentiellement l'extension à la « geste des héros » de la « geste des saints » sortie de l'office par adaptation en langue vulgaire, selon le processus des tropes, à partir des récitation chantées de ces vies de saints, telle qu'elle figurait liturgiquement comme leçons de matines (s'achevant par *Tu autem*) à l'office de leur vigile. D'où leur structure récitative sur un nombre restreint de timbres d'intonation, de développement, de conclusion, etc., bien connue de la récitation chantée liturgique.

Quoi qu'il en soit, on ne saurait négliger le fait que les chansons de geste, si elles sont un chapitre essentiel et prestigieux de notre histoire littéraire, ne peuvent être étudiées complètement qu'en collaboration avec l'histoire musicale.

C. LES DÉBUTS DE LA POLYPHONIE ET L'ARS ANTIQUA

LES ORIGINES

La polyphonie est-elle réellement une invention du Moyen âge occidental ? On l'a dit longtemps. Aujourd'hui où l'on s'aperçoit de plus en plus que de nombreux peuples primitifs chantent naturellement en polyphonie, on se demande si ce n'est pas là un phénomène naturel qui aurait pu avoir des sources antérieures non écrites. Il ne semble pas toutefois que l'opinion traditionnelle doive être modifiée. Tout au plus le mot invention demanderait-il à être soigneusement pesé. La polyphonie primitive, telle qu'elle nous apparaît chez les peuples incultes, se présente à nous sous des aspects extrêmement variés qui témoignent à l'analyse de différents stades de développement. Or sans aucun doute, nous retrouvons à travers l'histoire de la polyphonie écrite médiévale le développement logique de ces différents stades à partir du début. Rien jusqu'à présent ne permet d'affirmer que les premiers témoignages qui se succèdent à partir du ix^e siècle aient été en réalité une continuation de coutumes antérieures non relatées.

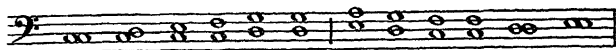
C'est donc au ix^e siècle, dans un traité de musique qui a été longtemps, et à tort, attribué à Hucbald, moine de Saint-Amand (son véritable auteur s'appelait Ogier et était peut-être de Laon) que l'on trouve pour la première fois, non seulement l'attestation mais la description détaillée d'un chant à plusieurs voix que, sous cette forme, on appellera l'*organum parallèle* ou la *diaphonie*.

ORGANUM PARALLÈLE OU DIAPHONIE.

Pendant longtemps l'art polyphonique sera un dérivé rigoureux de l'art monodique. Il s'agira d'enrichir un

chant monodique donné et non de composer pour un mélange de voix. Son développement entraînera d'abord la déformation, puis l'abandon du chant donné qui, de raison d'être, deviendra prétexte. Mais pendant longtemps il ne saura être question d'harmonie au sens propre. Le problème durant tout le Moyen âge restera de superposer plusieurs chants qui, plus mélodiquement, conserveront chacun leur qualité. C'est du contrepoint, ce n'est pas encore de l'harmonie.

Pour Ogier, le problème consiste avant tout à superposer à elle-même une mélodie qui la suive parallèlement, suivant les consonnances : octaves, quintes, quarts, sans modifier ses différents aspects à chacun des étages. A l'octave, à la quinte, ou aux différents mélanges de ces deux consonnances, le problème est généralement simple. Lorsqu'il s'agit de la quarte, il se complique. Les intervalles changent plus fréquemment, l'impression de consonnance est moins parfaite au début et à la fin. Aussi Ogier conseille-t-il de modifier ce début et cette fin en les faisant partir de l'unisson et en les y faisant revenir à la fin. C'est le fameux distique *Rex celi Domine* que l'on a pu appeler « les Serments de Strasbourg de la musique », car il inaugure le nouveau langage musical au même moment où ce célèbre document atteste la naissance de la langue française.



Rex ce -li Do -mi-ne, ma -ris un -dis -so -ni
Ty- ta- nis ni- ti- di squa- li- di- que so -li

Ex. 12.

LE DÉCHANT A MOUVEMENT CONTRAIRE.

La diaphonie ainsi définie évoluera peu jusqu'à la fin du XI^e siècle. A ce moment apparaîtra un nouveau principe extrêmement fécond, le *mouvement contraire*, dans lequel on recherchera la descente d'une voix lorsque l'autre monte et réciproquement. La voix principale, c'est-à-dire le chant à accompagner, est d'abord inférieure; la voix d'accompagnement, dite *voix organale*, se place au-dessus. Au début, on se contente de rechercher des *consonnances d'appui* aux emplacements principaux, les

deux mélodies évoluant librement entre ces consonnances d'appui comme le font aujourd'hui les notes de passage mais avec une liberté infiniment plus grande. Peu à peu cette liberté se resserrera et on aboutira, dès la fin du XII^e siècle, à une codification extrêmement précise des différents mouvements permis ou défendus, codification dont du reste, alors comme aujourd'hui, les musiciens n'auront aucun scrupule de s'écarter quand bon leur semblera. Le premier traité de ce genre, *Discantus positio vulgaris*, est du début du XIII^e ou peut-être même de la fin du XII^e siècle. La précision de ces règles permettra aux chantres experts d'improviser leur déchant sans qu'il soit besoin de le noter, c'est ce que l'on appellera le *chant sur le livre*, qui durera, plus ou moins déformé, jusqu'au XVIII^e siècle.

EXTENSION DE LA « VOIX ORGANALE ». L'ORGANUM A VOCALISES.

Un troisième stade va maintenant s'ouvrir. Nous sommes au début du XII^e siècle. La voix principale va commencer à se déformer par complaisance envers les agréments et les développements de la voix organale. Pour laisser le déchanteur libre d'orner et d'améliorer le contrepoint qu'il improvise ou que l'*organiste* (faiseur d'*organum*) compose à son propre usage, on commencera à allonger les valeurs de la voix principale. Cet allongement, très rapidement, atteindra des limites insoupçonnées : ce sera l'*organum à vocalises* ou *organum fleuri*, qui atteindra son apogée au milieu du XII^e siècle à Notre-Dame de Paris avec Léonin et peu après avec Pérotin. La partie principale devient alors celle qui « soutient le déchant », *discantum tenet* d'où son nouveau nom de *teneur*, en latin *tenor*, ce qui, après plusieurs transformations, deviendra notre « ténor ». Léonin écrivait ses organa à deux voix. Pérotin les reprend, les amplifie et leur ajoute volontiers une troisième voix. Il en écrit lui-même à deux, trois, et même quatre voix. Ses grands organa à quatre voix, ou *quadriples*, *Viderunt* et *Sederunt*, ses organa triples comme *Nativitas* (dont, à l'époque même, on fit un arrangement réduit sous les paroles *Diffusa est*) sont des chefs-d'œuvre de construction, d'ampleur et de développement. Contemporains de la construction de l'actuelle cathédrale Notre-

Dame, il est peu de musiques qui épousent à tel point l'esprit de l'édifice pour lequel elles ont été conçues.

ADDITION DE PAROLES AUX VOCALISES. LE « MOTET ».

L'organum fleuri va maintenant tout naturellement donner naissance à une quatrième forme. De même qu'autrefois l'on avait par les tropes placé des paroles sur les vocalises des chants grégoriens, on va maintenant procéder de la même façon vis-à-vis des vocalises de l'organum. Ces paroles vont donner leur nom à ce genre nouveau qui s'appellera le « petit texte », en latin *motulus* ou *motetus*, dont nous avons fait *motet*. On voit qu'il ne faut pas confondre le motet médiéval avec le genre de musique religieuse très différent qui prendra le même nom à partir du xvr^e siècle.

Forme primitive. — Le premier motet connu se trouve aux environs de 1100 dans un manuscrit de Saint-Martial de Limoges. Sa teneur écrite en lettres nous donne la mélodie intégrale d'un *Benedicamus Domino* liturgique. Au-dessus, écrit en neumes, se contrepointe un long développement littéraire sur la base du répons *Stirps Jesse*.

Transformation de la « teneur ». La théorie des « modes rythmiques ». — Les témoignages de cette forme primitive sont extrêmement rares. Presque aussitôt une nouvelle technique apparaît. La teneur liturgique va rapidement passer au rang de prétexte à contrepoint : on se bornera à en choisir un passage plus ou moins bref que l'on répétera une fois terminé, ou bien, mieux encore, on découpera ce passage en petites tranches de rythme donné qui, très rapidement, deviendront purement instrumentales. Au début, il y a toujours une relation étroite de sens entre la teneur liturgique et la ou les voix de contrepoint du motet. Peu à peu cette liaison se relâchera et l'on en arrivera bientôt à considérer la teneur d'origine liturgique comme un simple timbre interchangeable sans rapport avec le texte.

Le développement de contrepoints de ce genre posait à l'exécutant des problèmes de lecture assez complexes par le fait que l'écriture à cette époque, si elle commençait à pouvoir noter avec quelque exactitude la hauteur des notes, n'avait pas encore découvert le principe d'une notation rythmique. Ce problème fut d'abord résolu de

deux façons différentes : d'abord par l'invention, à Notre-Dame de Paris, d'une convention d'écriture groupant les *ligatures* des vocalises en fonction de leur rythme : ce fut là le noyau initial d'où devait sortir la notation rythmique; ensuite en classifiant les différents rythmes de base selon un procédé assez strict que l'on a dénommé le *mode rythmique*. Un mode — iambe, trochée, dactyle, etc. — ayant été choisi une fois pour toutes, il était entendu qu'on le conservait jusqu'à la fin de la pièce. Ces modes étaient toujours ternaires : même le dactyle (une longue, deux brèves) se pliait à cette règle en donnant trois temps à la longue, puis un temps à la première brève et deux à la seconde (c'est le rythme de l'allegro de la *VII^e Symphonie* de Beethoven et non celui de son allegretto). Cette théorie des modes rythmiques devait être au XIII^e siècle un puissant élément d'unité architecturale mais ne devait pas tarder à paraître tyrannique; les excès rythmiques de la période suivante seront avant tout une violente réaction contre ce carcan, réaction qui se manifestera dès que l'écriture, en se perfectionnant, aura permis de s'évader de l'unité modale. Signalons aussi que la théorie rythmique nous est décrite exclusivement par les théoriciens à propos de la polyphonie et spécialement des motets. Son application au répertoire des trouvères est une théorie moderne, dont les bases ont été jetées par Pierre Aubry et les dernières conséquences tirées par Friedrich Ludwig (et non pas apparemment par Jean Beck comme celui-ci le prétendit).

Textes profanes sur teneur liturgique. — Au cours du XIII^e siècle, un nouveau pas en avant fut fait dans la technique du motet en vue de sa séparation du texte liturgique. Non seulement toute liaison de sens demeura coupée entre la teneur liturgique et les voix de contrepoint, mais on se mit à écrire des motets profanes qui cependant conservaient leur teneur liturgique. En même temps l'écriture à plusieurs voix commença à acquérir une homogénéité qui se manifeste notamment par l'emploi, sporadique mais de plus en plus fréquent, d'imitations d'une voix à l'autre, procédé déjà entrevu par Pérotin cinquante ans plus tôt. Néanmoins c'est encore le contrepoint qui règne sans conteste, à tel point que l'on ne craindra pas d'enlever ou d'ajouter une voix à

tel motet antérieur ou encore de changer l'une d'elles en en composant une nouvelle à sa place.

Apparition des teneurs profanes. Motets bilingues. — A la fin du XIII^e siècle la « profanation » du motet sera complète. La teneur liturgique elle-même fera place parfois à des teneurs profanes, chansons ou mélodies entièrement inventées. Même lorsque la teneur demeure liturgique, toute liaison de sens reste coupée à tel point que l'on ne craindra pas, à l'extrême fin du XIII^e siècle, d'écrire, sur teneur liturgique, des motets dont l'une des voix sera latine et pieuse, l'autre française et profane. Le motet est devenu alors un simple exercice de contrepoint où le musicien se montre fier de souligner par tous les moyens en son pouvoir la personnalité individuelle de chaque voix.

Avec cette solution extrême, le motet n'aura pas pour autant terminé son existence. Nous le retrouverons au chapitre suivant entre les mains de l'*ars nova*.

LE CONDUIT

Il nous faut maintenant faire un retour en arrière pour aborder la troisième grande forme polyphonique, le *conduit*. Reportons-nous pour cela au stade présenté plus haut au paragraphe sur le déchant à mouvement contraire. Pour accompagner en polyphonie un texte liturgique donné, on conserve celui-ci à la voix inférieure (voix principale) et, au-dessus de cette voix principale, on bâtit par contrepoint une autre ligne mélodique, la *voix organale*. Nous avons vu aussi, en parlant des tropes, comment ceux-ci, au stade du trope de complément, avaient donné naissance à une lyrique libre, généralement latine, dont le *versus* de Saint-Martial de Limoges a été l'expression principale. On conçoit dès lors que la tentation soit venue bientôt de *traiter polyphoniquement ces versus comme on traitait les mélodies liturgiques*. On se mit donc à y adapter des déchants.

Apparemment rien de bien nouveau dans ce fait. Mais que l'on veuille bien y prendre garde. Sans nous en rendre compte, nous voici placés devant une situation absolument nouvelle. En effet, dans le déchant proprement dit, une partie, la partie liturgique, est donnée à l'avance et le compositeur n'est pas libre de la modifier.

Dans le déchant adapté à un versus, la situation est tout autre : la voix principale est, elle aussi, une partie libre nouvellement inventée. Si le déchanteur est un musicien différent du contrapuntiste, rien de nouveau ; mais rien n'empêche non plus que l'un et l'autre soient une même et unique personne. Dès lors voici par la force des choses une situation nouvelle, jusqu'alors inconcevable, qui se trouve créée : un compositeur va écrire une pièce à plusieurs voix en toute liberté, en partant du papier blanc et non plus d'un chant donné. C'est là l'immense originalité du *conduit*.

À l'origine le conduit, en latin *conductus*, était une simple pièce monodique appartenant à la catégorie des tropes de complément. Son nom, d'origine paraliturgique, vient du fait que sa place liturgique correspondait à un déplacement des ministres durant l'office. Longtemps le mot conduit a conservé ce simple sens. Puis, lorsqu'on se mit à lui ajouter des déchants, on en vint à le considérer sous un angle tout à fait nouveau, et, à la fin du xii^e siècle, on parlera du conduit comme d'un genre polyphonique dans lequel toutes les parties sont écrites librement en contrepoint syllabique sans texte donné liturgique, et le mot conduit désignera bientôt ce nouveau genre de composition polyphonique. Pérotin en sera l'un des plus célèbres compositeurs.

Ainsi désormais compris, le conduit va évoluer comme un genre à part ; il acquerra une structure propre, dans laquelle les parties syllabiques alterneront avec des parties vocalisées, ou peut-être instrumentales, notamment en prélude, en interlude, et en coda. Des fragments en style d'*organum* s'y inséreront même : ce seront les *puncta organi* dont une traduction littérale a fait notre mot *point d'orgue*. Comme dans le motet, le procédé de l'imitation s'y glissera volontiers. Vers 1240 on verra même se dessiner la notion de « contrepoint renversable », les parties échangeant successivement leurs voix. En outre la liberté mélodique de chacune des parties jouera inconsciemment un rôle important dans la diversité de l'harmonie qui manquait bien souvent, il faut l'avouer, au motet à parties obligées, et c'est ainsi que peu à peu, à partir de la notion de contrepoint pur, nous nous acheminons progressivement

vers une notion d'harmonie qui n'est encore ni volontaire ni consciente, mais que l'on commence à voir nettement se dessiner dans le filigrane de l'évolution.

Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, le trouvère Adam de la Halle apportera une nouvelle pierre à l'édifice. Il écrira pour la première fois des pièces françaises en forme de *rondeau* (forme fixe AB a A ab AB, très en vogue depuis 1200 dans le répertoire monodique des refrains, et dont il existait aussi des spécimens latins) dans l'écriture polyphonique du conduit. Ce seront (on peut négliger des essais maladroits d'adaptation des scribes de Gautier de Coinci) les premiers monuments de la polyphonie libre en langue vulgaire.

Indépendamment de leur valeur musicale (car malgré leur brièveté, ce sont de petits chefs-d'œuvre de grâce, d'ironie ou parfois d'émotion), les rondeaux d'Adam, sous le titre desquels se cachent du reste un virelai et une ballade, marquent une étape de plus dans l'histoire de la conquête harmonique : les comparaisons de manuscrits permettent d'établir que la *vox prius facta*, la partie mélodique primitive sur laquelle est bâtie le déchant, n'est plus la partie inférieure, mais le plus souvent la partie médiane. Dès lors la partie inférieure n'est plus, comme précédemment, un « chant donné », mais une partie *composée après coup en vue de l'effet d'ensemble*. Sans doute recherche-t-elle plus la beauté linéaire qu'une correction de basse harmonique dont le XIII^e siècle n'a que faire ; si expressive soit-elle mélodiquement, elle n'en est pas moins déjà, jusqu'à un certain point, une « vraie basse » : grâce à elle, cent ans plus tard, pourra commencer à se frayer passage une notion nouvelle qui jusqu'à nos jours n'a cessé de régner en maître, voire en tyran, sur la totalité de la musique : celle de la « basse fondamentale ».

C'est seulement à cette époque que l'on verra apparaître une forme que des historiens naïfs ont parfois donnée comme origine première à la polyphonie : le canon. On a pu déceler le premier canon connu, vers 1290, dans un court refrain de *Renart le Nouvel*, de Jacquemart Gelée de Lille ; le premier canon développé, qui du reste est fort beau, est une célèbre pièce anglaise sur le coucou, *Sumer is icumen in*. Originaire sans doute du monastère de Reading, on a cru longtemps pouvoir la

dater de 1240; on pense aujourd'hui qu'elle est plus tardive et ne remonte pas au-delà de 1300.

L'ARS NOVA

Dès le deuxième tiers du XIII^e siècle, une mentalité nouvelle s'empare des esprits. C'en est fini de l'idéalisme courtois, de la piété profonde, de l'effacement respectueux des classes moyennes devant les seigneurs et les gens d'église. La bourgeoisie se développe, conquiert des droits politiques, parle haut, et s'intéresse aux arts qu'elle va tenter de ramener à sa mesure. C'est l'époque des derniers trouvères parmi lesquels s'illustrent Guiraut Riquier chez les troubadours, et Adam de la Halle chez les trouvères. Mais ce dernier n'est pas seulement un faiseur de chansons, c'est aussi un esprit curieux, habile à la polyphonie, inventif en diable, et qui porte à l'apogée, notamment dans ses rondeaux, la technique polyphonique de l'ancien déchant qu'il transporte sur des textes français. En même temps il développe considérablement la technique du « motet enté », réplique profane en quelque sorte du trope d'interpolation (puisque l'une des voix « ente », c'est-à-dire greffe un nouveau développement entre les deux moitiés d'un refrain de rondeau, le tout formant l'une des voix du motet) et il inaugure avec son *Jeu de la Feuillée* et surtout son *Jeu de Robin et Marion*, l'histoire de l'opéra-comique. Celle-ci dérive en droite ligne de la chanson de trouvère avec sa pratique des refrains et le *Jeu de Robin et Marion* n'est en quelque sorte que la transcription dramatique de la pastourelle et de la bergerie à refrains : la partie couplet y est devenue dialogue parlé tandis que les refrains chantés y sont conservés et amplifiés.

Sous Philippe le Bel (début du XIV^e siècle) la transformation va s'accélérer. C'est le déclin de la féodalité. Des troubles graves secouent l'Eglise : affaire des Templiers, Grand Schisme d'Occident, installation des papes à Avignon. Le sentiment national commence à devenir une réalité. Des temps nouveaux sont en germe.

Du point de vue technique, la notation musicale s'est considérablement développée. Il est devenu pos-

sible non seulement de noter les durées de valeurs (ceci dès Adam de la Halle) mais encore d'échapper à la sujétion des modes rythmiques qu'imposait l'imprécision de la notation du XIII^e siècle. La réaction sera violente et brutale, et, par la porte nouvellement ouverte, les compositeurs vont se ruer à l'assaut de combinaisons rythmiques plus ou moins désordonnées qui les vengeront de l'étreinte où les maintenait la théorie des modes.

Du point de vue mélodique, la transformation n'est pas moins considérable. Les anciens modes d'église cèdent de plus en plus sous la pression des altérations et notamment des différentes sensibiles; celles-ci n'affectent pas seulement la tonique mais tous les degrés de l'échelle, et surtout la dominante. La mélodie grégorienne elle-même n'y échappe pas. Le mode d'*ut*, vainqueur final de cette longue lutte, n'en est pas cependant encore à son chant de triomphe. Nous sommes, pour un temps assez long, dans une période d'instabilité tonale où les anciens modes perdent sans cesse du terrain sans que la tonalité soit venue entièrement les remplacer.

Enfin les anciennes formes restent encore à la base de la composition, mais on s'ingénie sans cesse et de plus en plus à en étendre les possibilités, au point qu'elles seront bientôt méconnaissables.

Une première période de transition est dominée vers 1316 par le recueil d'interpolations du *Roman de Fauvel*; Pierre de la Croix acquiert la réputation d'*optimus notator*. Puis apparaîtront bientôt deux noms qui domineront l'époque et inaugureront un art nouveau. Ce nom d'art nouveau, *ars nova*, sera donné comme titre à un traité de notation (ce qui illustre bien l'importance de l'écriture dans cette histoire) de Philippe de Vitry, futur évêque de Meaux; il est resté comme un drapeau à toute cette période, dont, après celui de Philippe, le nom prestigieux de Guillaume de Machaut demeurera le symbole.

LA TRANSFORMATION DU MOTET.

On peut suivre ici mieux que partout ailleurs la transformation des mœurs musicales : rien n'est plus instructif que de constater ce qui, dans cette vieille forme qui sera conservée plus ou moins jusqu'à la fin du Moyen âge (on en trouve encore des vestiges à la

Renaissance et même chez J.-S. Bach), est fidèlement hérité de la tradition en prenant des résonances toutes nouvelles.

Sans renoncer tout à fait au soutien d'un chant donné, la teneur évoluera de plus en plus vers une relative liberté. Mais, à l'exemple de la teneur du ^{xiii}e siècle, elle restera longtemps basée sur une structure rythmique soigneusement étudiée. Seulement l'*isorythmie* — cette symétrie de rythme entre les périodes —, jadis élémentaire et visible à l'œil nu en raison de la brièveté et de la permanence des dessins rythmiques, va se compliquer, se diluer sur des fragments étendus, séparés par des zones franches de rythme libre. L'élaboration rythmique à priori, chère à Messiaen et à Boulez, y trouve un terrain d'élection où l'oreille cesse parfois de pouvoir la suivre, mais qui démontre à l'analyse une volonté de rigueur et de complexité qui disparaîtra par la suite jusqu'au milieu du ^{xx}e siècle.

Puis l'exemple d'Adam de la Halle va porter ses fruits. Définitivement — et cette fois ouvertement — la teneur, à base de chant donné mélodique, va cesser d'occuper la partie inférieure de l'édifice. En dessous d'elle se placera une partie libre, au début rythmiquement voisine d'elle, qui s'appellera contre-tenor (*contratenor*) : comme chez Adam, elle sera d'abord un compromis entre le simple contre-chant et la basse harmonique, mais sa liberté même laissera le champ libre à la marche progressive vers la basse fondamentale, ce qui eût été impossible tant que la partie inférieure était occupée par une mélodie imposée non conçue pour cette fonction nouvelle. Encore quelque temps, et le *tenor* ne sera plus qu'une tessiture parmi les autres, conservant toutefois jusqu'au ^{xvi}e siècle cette prééminence mélodique qui est l'un des secrets de l'équilibre merveilleusement sonnante de la polyphonie renaissante.

Dans le motet du ^{xiii}e siècle, la teneur était normalement instrumentale, soutenant de son chant donné le contrepoint vocal du « motet » et du « triple ». Doublée désormais de son *contratenor*, l'équilibre se trouve singulièrement renversé. A quatre voix — deux vocales, deux instrumentales (l'hésitation est encore permise) ou à trois voix — deux instrumentales, une seule vocale, la supérieure — une sonorité nouvelle, dont le motet à

deux voix du XIII^e était inconsciemment la préfiguration, se trouve créée sans qu'on y ait pris garde : la *monodie accompagnée*, qui n'est pas née, on le voit, des cénacles florentins du XVII^e siècle, mais de l'évolution naturelle du vieux motet. Au début, souvenir des origines, la partie instrumentale de ténor conserve encore une certaine prééminence mélodique. Puis, par la force des choses, les valeurs seront bientôt inversées : la partie vocale de dessus attirera à elle la suprématie, les parties accompagnantes « accompagneront » le contrepoint, d'abord mélodique, puis progressivement attiré par les lois de succession harmonique qui vont maintenant être peu à peu découvertes.

Au reste, teneur et contre-tenor cesseront très vite d'être l'édifice obligatoire. Souvent, elles n'entrent en jeu qu'assez tard, lorsque les ex-parties vocales de contrepoint ont eu loisir de se développer seules, affirmant ainsi leur majorité conquise, en toute liberté.

Enfin, dans le cours de ce développement lui-même, une volonté de structure de plus en plus nette ne cessera de s'affirmer. Déjà, depuis Pérotin, des procédés d'imitation fragmentaire, des développements cohérents de cellules élémentaires étaient venus apporter un élément conscient de liaison et de construction à ce qui n'était d'abord qu'improvisation libre. L'*ars nova*, et Machaut en particulier, reprendront et systématiseront ces possibilités, leur donnant parfois l'apparence de véritables thèmes conducteurs. Un procédé rythmique spécial, le *hoquet*, consistant à faire alterner rapidement et brièvement d'une voix à l'autre, notes et silences, s'était glissé, à titre d'amusement un peu gratuit, dans les motets de la fin du XIII^e siècle : il sera repris et développé, devenant un véritable genre, et fournissant, ici encore, un élément de structure : souvent Machaut s'en sert en guise de coda brillante — comme jadis les déchanteurs des *puncta organi* de leurs conduits (voir par exemple, l'*Amen* du *Gloria* et du *Credo* de la *Messe*, la fin du motet *Felix Virgo*, etc.).

LA RYTHMIQUE.

C'est là l'un des points essentiels des préoccupations de l'*ars nova*. Réagir, à la faveur des possibilités nouvelles de l'écriture, contre la monotonie des anciens

modes uniformes. Souvent, chez Machaut, ceux-ci ont laissé des traces visibles : Machaut n'est pas un révolutionnaire ; il ne renie rien du passé, mais il ne néglige rien du présent. Comme tous les véritables génies, c'est un homme de synthèse. N'a-t-il pas écrit du reste ces vers admirables, merveilleuse définition de l'évolution musicale dont il fut l'un des acteurs :

... Musique qui les chants forge
En la vieille et nouvelle forge.

Mais, à partir de ces anciennes formules, qui assurent encore quelque temps des bases de structure qui sans elles eussent fait défaut en attendant que d'autres principes soient trouvés, le rythme se modifie profondément. On a vu que la structure isorythmique des motets était demeurée longtemps une règle de plus en plus élastique. Les changements de mode se font de plus en plus fréquents et rapprochés. Puis tout vestige modal disparaît du déroulement rythmique, non sans créer quelque temps un certain déséquilibre. En même temps, les procédés d'exception tels que le hoquet, que Machaut avait su sagement, en général, localiser, envahissent tout à profusion et sans discernement, disloquant la ligne mélodique, abolissant la prosodie, répandant cet aspect heurté et quasi ataxique qui séduit d'abord et lasse à la longue lorsqu'on cesse de le sentir justifié par l'expression ou la structure.

Enfin, les possibilités innombrables d'une notation devenue incroyablement complexe et minutieuse, permettant la division de toute valeur en deux ou en trois à volonté — et plus riche en cela que la nôtre qui asservit impitoyablement le ternaire au binaire — incitent les compositeurs à en exploiter à fond toutes les éventualités, et l'on aboutit ainsi, en fin de siècle, à une véritable *rythmique aberrante*, qui offre au transcripteur d'effroyables rébus dont l'audition est impuissante à rendre compte.

Le principe essentiel en est la syncope, magistralement utilisée par Machaut (surtout dans sa *Messe*), mais devenue peu après lui un jeu d'esprit développé sur des pièces entières. Il ne faut pas la définir comme de nos jours, et la notion de déplacement de temps forts y semble sinon étrangère, du moins secondaire. Le jeu consiste à entremêler des rythmes différents d'inextri-

cable façon. On aime, par exemple, commencer un rythme, puis l'abandonner avant qu'il ne soit arrivé à son point d'aboutissement. On repart alors (à contre-temps) sur un rythme nouveau, gardant en réserve la continuation du rythme primitif, qui reprendra sa place plus tard, comme l'Elpénor de Giraudoux s'amusant à recourir aux formes du langage « des futurs Germains qui gardent pendant toute la phrase le verbe comme un noyau dans leur bouche et l'échappent soudain ».

(Jacob de SENLECHES, *En attendant espérance*. D'après W. APEL, *French Secular Music of the Late 14th Century*, p. 81.)

6/8

2

2

L'hom - me qui vuolt


a -

3

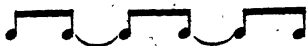


Ex. 13.

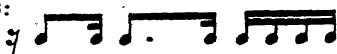
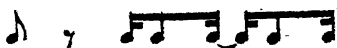
La notation transcrite sur portées n'est qu'un essai de compromis moderne en vue de la concordance. La véritable notation, génératrice du rythme exact, correspond à celle transcrite au-dessus des portées. A la première ligne, le rythme, noté comme l'équivalent de duolets à 6/8, s'interrompt au milieu du 1^{er} temps, et trois temps entiers s'intercalent avant que ce temps ne s'achève. A la deuxième ligne, c'est une mesure à 3/4 (ou du moins son équivalent ancien) qui s'intercale entre le 1^{er} et le 2^e temps d'une mesure à 6/8, laquelle se poursuit normalement aux autres voix. Pierre Boulez, de nos jours, bénira le magnétophone de pouvoir réaliser un rêve analogue, comme par exemple d'isoler trois doubles croches d'un quintolet pour les coller à la suite des deux croches d'un triolet.

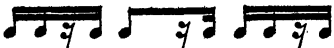
On voit ainsi l'importance de ces jeux rythmiques dans l'esthétique du xiv^e siècle. Toutes les parties mélismatiques de la messe de Machaut sont bâties sur un thème rythmique uniforme :  qui circule d'une pièce à l'autre, en s'adjoignant chaque fois des contre-sujets rythmiques différents :

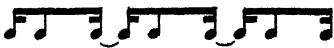
Thème rythmique




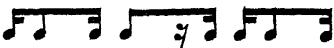
Contre-sujets rythmiques:

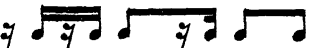
2^e Kyrie4^e Kyrie


Amen du Gloria 

et 

Amen du Credo 

et 

Sanctus 

(Thème transformé en 

Agnus 

ou 

Ex. 14.

Mais on conçoit aussi qu'après avoir donné entre les mains de maîtres d'extraordinaires chefs-d'œuvre, une telle esthétique n'ait guère tardé à s'anémier par systématisation et excès inconsidérés. A la fin du siècle, en France et en Italie, l'*ars nova* a mené la musique dans une impasse d'où elle ne pourra sortir que par une vigoureuse réaction vers la simplicité. Ce sera l'œuvre du xve siècle anglo-franco-flamand.

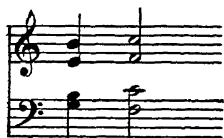
L'HARMONIE.

On a vu comment, dès Adam de la Halle, la teneur à chant donné avait cessé d'occuper la partie inférieure pour faire place à une partie nouvellement composée. Celle-ci s'installe officiellement au xive siècle sous le nom de contre-teneur. Mais, au départ, l'aspect général de l'harmonie ne semble guère modifié. Comme la teneur, la contre-teneur ne fait encore appel qu'aux mouvements mélodiques dictés par la facilité d'intonation, la cohérence linéaire et la prééminence des mouvements conjoints. Une digression est ici nécessaire.

Comme l'a très justement formulé E. Costère, l'attraction d'une note donnée vers la suivante se manifeste

selon la *loi du plus court chemin*. Mais (et ici nous nous séparons de Costère qui a eu, selon nous, le tort de mélanger des notions très différentes), cette attraction peut jouer (non simultanément) selon l'ordre mélodique ou selon l'ordre harmonique. Dans l'ordre mélodique, le plus court chemin est celui du plus petit intervalle (unisson, éventuellement quart de ton, demi-ton, ton, etc.), avec parfois interférence de l'ordre d'apparition des intervalles dans le cycle des quintes (quinte, ton, tierce mineure, tierce majeure, demi-ton, triton, chacun dans certains cas avec leurs renversements). Dans l'ordre harmonique, le plus court chemin est défini par la proximité de l'intervalle dans la résonance (unisson ou octave, quinte ou quarte, tierce majeure, septième mineure... mais la lenteur d'assimilation et la rapide décroissance de l'intensité de perception de ces rapports n'a pas encore permis de dépasser la tierce majeure, qui dans cette fonction ne sera utilisée qu'au *xix^e* siècle). Toute l'harmonie classique est faite d'un équilibre entre les « plus courts chemins » des fondamentales dans l'ordre harmonique et les « plus courts chemins » des autres notes dans l'ordre mélodique.

L'histoire du contrepoint telle que nous l'avons esquissée, avec à la basse son chant donné mélodique, explique suffisamment pourquoi jusqu'au *xiv^e* siècle, les proximités mélodiques seules entrent en jeu. Des cadences comme celles-ci, fort courantes :

XIII^e SiècleXIV^e Siècle

Ex. 15.

s'analysent par le seul mouvement mélodique des parties, polytonalité éventuelle incluse, sans aucun sous-entendu anachronique de fondamentale, et sans aucune idée de mode de *fa* avec triton modal. Il ne s'agit pas d'une harmonie d'ensemble à degrés numérotés, mais d'une superposition de mélodies dont chacune doit avoir sa cohérence individuelle, et dont on ne demande

à l'ensemble que de respecter, aux points névralgiques, les principes de la consonnance.

Cependant, nous avons vu peu à peu la partie de basse devenir libre. Dès les débuts du conduit, on observe dans l'alternance des accords de consonnance une recherche de diversité dont le motet, avec sa teneur imposée, semble n'avoir cure. Les rondeaux d'Adam étaient caractéristiques de cette préoccupation, sans toutefois sortir jamais des relations mélodiques. Machaut n'en sort pas non plus, mais on devine chez lui qu'une force obscure est en mouvement, qui vise à sacrifier, quand besoin est, la valeur mélodique en fonction du mouvement d'ensemble. On trouve chez lui des intervalles non mélodiques, allant jusqu'à l'octave augmentée (surtout dans la contre-teneur), dont la justification n'est plus dans la marche individuelle des parties. Vers la fin du siècle se produira peu à peu la révolution capitale qui changera le cours de la musique pour un demi-millénaire : aux rapports purement mélodiques se substitueront peu à peu, aux emplacements essentiels de la basse — et surtout aux cadences —, les rapports harmoniques de quarte et de quinte, première manifestation, encore sporadique, de la basse fondamentale avec ses enchaînements basés sur le « plus court chemin » harmonique, et principe essentiel de l'analyse harmonique classique, telle que la codifiera Rameau après deux siècles d'expérience instinctive.

LES AUTEURS.

Si nous nous sommes attardé, contrairement à l'usage, sur l'histoire interne du langage plutôt que sur les manifestations extérieures de l'histoire anecdotique et des relevés de noms et de titres, c'est que nous nous trouvons précisément à un tournant essentiel de l'histoire musicale dont la méthode d'exposé traditionnelle ne saurait rendre compte.

Cet exposé traditionnel, cependant, est singulièrement facilité par une évolution significative des mœurs musicales. Jusque-là, presque toutes les grandes œuvres étaient anonymes. Seuls en général, les trouvères monodiques signaient leurs chansons, dont souvent une strophe satisfaite montrait l'orgueil qu'ils en tiraient. Nous ne connaissons les noms de Léonin ou de Pérotin

que par des recoupements : pas plus que celles de leurs confrères leurs œuvres ne sont signées dans aucun manuscrit. Si Adam de la Halle, le premier de tous peut-être, a signé ses motets et ses rondeaux, c'est qu'il était également connu comme trouvère. Avec l'*ars nova*, c'en est fait de la grandeur d'anonymat des bâtisseurs de cathédrales. L'orgueil du nom s'empare définitivement de la gent compositrice — et il n'en est point sorti. Après Philippe de Vitry (qui, par transition, signe ses traités, mais rarement ses compositions), voici Machaut et ses disciples, dont les noms seront de plus en plus fréquents en marge des partitions.

La gloire de Machaut a bénéficié de sa renommée de poète et de son rôle politique : secrétaire du roi de Bohême, Jean de Luxembourg, tué à Crécy en 1346, Guillaume de Machaut parcourt l'Europe jusqu'à Prague à la suite de son maître avant de finir ses jours à Reims comme chanoine. Peut-être du reste s'agissait-il d'un canonicat séculier : c'était là l'un des nombreux bénéfices dont Jean XXII, pape français d'Avignon, avait comblé le secrétaire du roi de Luxembourg sans se rappeler qu'il avait lui-même jadis, en 1322 ou 1324, condamné les excès d'une *ars nova* à ses débuts, dont Machaut devait devenir le maître incontesté.

Si, au temps de Machaut, l'anonymat est encore fréquent — le maître excepté — la génération suivante nous offre une pléiade de compositeurs signants : Jean Vaillant, Taillandier, Pierre des Molins, Solage, Trebor, Jean Cuvelier, Jacob de Senleches, François Andrieu (auteur, sur des paroles d'Eustache Deschamps, d'une admirable déploration sur la mort de Machaut, en forme de double ballade). En Italie, où l'*ars nova* étend ses ramifications avec autant de vigueur qu'en France, et où les contacts avec notre pays sont continuels, voici Filippotto da Caserta, Bartolino da Padova, Jacopo da Bologna, et deux noms de première grandeur : Francesco Landino et Johannes Ciconia, ce dernier originaire de Liège. Ces quelques maîtres exceptés, on conçoit que Jacopo da Bologna puisse ironiser :

*Si e piena la terra di maestrolì
Che loco più non trovano discepoli.*

Décidément, ce n'est pas sur le seul terrain de l'esthétique que notre époque peut proclamer ses affinités avec celle de l'*ars nova*...

LES GENRES ET LES FORMES.

Nous avons longuement parlé du motet, qui représente le type même de la forme ancienne transformée à l'usage des nouveaux temps. Le rondeau suit la même voie — ceux de Machaut sont aussi compliqués et « tarabiscotés » que ceux d'Adam étaient agréables et spontanés (on avait pu constater la transition, au temps de Fauvel, avec ceux de Jehannot de l'Escurel). Machaut y développe, texte et musique, de véritables rébus où s'introduit le mouvement rétrograde. Le hoquet, nous l'avons dit, passe du rang de procédé occasionnel à celui de genre systématique. Les formes poétiques, qui par ailleurs ont tendance à se figer en règles précises et minutieuses, se décalquent sur les formes musicales — ainsi qu'elles avaient commencé à le faire auparavant. Ballade, virelai se fixent en règles strictes. Du croisement de la ballade avec le motet naît la double ballade, inaugurée occasionnellement par Machaut et cultivée par ses disciples (chaque voix du motet est une ballade différente, mais les refrains sont identiques). On voit même de triples ballades.

Avec son œuvre la plus célèbre, la *Messe Notre-Dame* (qu'on a tort de vouloir persister à dénommer d'un titre apocryphe dont la fausseté a été cent fois prouvée, « Messe du sacre de Charles V ») — ce pourrait être, suppose M. Machabey, une messe votive, car on a retrouvé une « fondation » des deux frères Machaut —, Machaut transforme la réunion de diverses pièces hétérogènes, telle qu'on la pratiquait auparavant (messes de Tournai, de Besançon, etc.), en un tout bien constitué, où circulent d'une pièce à l'autre des thèmes communs,

tantôt mélodiques (Ex. 16.



tantôt rythmiques (cf. p. 771). Parfois il y traite les thèmes grégoriens en teneur de motet : voyez le *Kyrie* où le thème bien connu du *Cunctipotens* est présenté selon trois rythmes différents, d'abord dans la stricte isorythmie du XIII^e, puis selon l'isorythmie plus

diluée de l'art nouveau, tandis que la contre-teneur se bâtit sa propre isorythmie nouveau style. *Gloria*, *Credo* sont écrits syllabiquement dans l'esprit des conduits — sans doute, selon le principe même du conduit, la teneur en est-elle d'invention libre. *Sanctus*, *Agnus*, *Ite missa est* sont aussi en teneur, mais sur une isorythmie plus large. L'*Amen* du *Gloria* et celui du *Credo* sont de vastes compositions vocalisées, où abondent hoquets et imitations. D'expressifs arrêts sur les mots importants (*et in terra pax*, *ex Maria Virgine*) font image et, sans sortir encore de l'écriture par mouvements mélodiques, sonnent déjà à nos oreilles comme de véritables accords. De brefs préludes et interludes instrumentaux s'intercalent dans la trame vocale, qu'il faut supposer sans doute doublée d'instruments non spécifiés — orgue, cornets ou trombones — et dont l'exécution était très probablement confiée à quatre chantres solistes (donc voix d'hommes) et non à un chœur nombreux et mixte comme on a tendance à l'interpréter aujourd'hui.

Le chef-d'œuvre de Machaut est sans doute le premier exemple d'une messe composée de manière homogène par un musicien unique. Elle n'est pas, cependant, la seule messe polyphonique de son époque. D'autres sont aujourd'hui connues (messes dites de Tournai, de Toulouse, de Barcelone, de Besançon) et témoignent par certains aspects d'une technique très voisine. Mais ces messes (qui en général ne dépassent pas trois voix) sont des assemblages factices de morceaux, d'origine et de style très différents. Artistiquement parlant, elles ne supportent aucune comparaison avec la *Messe Notre-Dame*. Toutefois la *Messe de Besançon*, ou du moins ses fragments (retrouvés par l'auteur de ces lignes), dont le *Kyrie*, tropé, est signé d'un certain Johannes Lambuleti, a dans l'histoire musicale une importance particulière, car elle serait, d'après M. Leo Schrade, le premier exemple d'un genre qui devait amplement prospérer, jusqu'à Janequin, Palestrina, Bach et... Castil-Blaze : la « messe parodie » (mise en œuvre, sur les textes de la messe, de matériaux antérieurs empruntés à des œuvres différentes).

Le canon se développe et prend d'amples proportions, sous le nom de « chasse », *caccia* en Italie. Comme effectivement plusieurs de ces canons sont des descriptions

de chasse, au reste remarquables de vie et de couleur, on discute encore pour savoir si la forme a pris le nom du tableau ou si la prédilection pour ce sujet a été suggéré par le nom de la forme, où les voix semblent se poursuivre comme gibier et chasseur.

Quant au mot *canon*, qui signifie « règle, mode d'emploi », il provient sans doute de la rubrique donnant le « mode d'emploi » permettant de le résoudre : Bach usera encore de tels « canons » dans *l'Offrande musicale*. Primitivement le canon portait le nom plus exact de *rotundellus* ou « morceau qui tourne en rond », puisqu'on le recommence sans fin; on disait aussi *rondellus*, *rota*, (roue); les Anglais ont conservé *round* et les Allemands *Radel*. Le nom disparut sans doute parce qu'il risquait de former confusion avec le *rondeau*, issu lui aussi du même mot.

La musique descriptive prend du reste, à ce moment, un grand essor, et favorise particulièrement les musiciens : c'est dans la description des chasses, des batailles, des cris de la rue, des chants d'oiseaux, qu'ils trouveront peut-être la part la plus vivante de leur inspiration : Janequin plonge ses racines dans l'*ars nova*, et ira jusqu'à conserver, pour le prologue de son *Chant de l'alonette*, le texte à peine déformé d'un virelai de cette époque, consacré lui aussi à l'imitation adroite et gracieuse des « tititon tititonton... » de l'oiseau matinal.

On ne saurait enfin négliger un aspect récemment découvert, mais fort important, des initiatives de cette période alternativement décevante et captivante. Ce n'est rien de moins, en effet, que la musique instrumentale pure qui est en germe dans ces transcriptions pour instrument seul de pièces vocales (ou instrumento-vocales) dont l'amorce apparaît, en musique religieuse, dans le manuscrit d'Apt (originale sans doute de la chapelle papale d'Avignon) et qui prend d'amples proportions dans le codex de Faenza nouvellement mis au jour. Il ne s'agit pas en effet de simples réductions sans paroles, mais de véritables transformations suggérées par la technique de l'instrument : c'est la technique de la « coloration » que l'on croyait jusqu'à présent née au xv^e siècle avec les transcriptions d'orgue de l'école de Paumann, et dont il faut désormais faire honneur à l'*ars nova*. C'est toute la genèse des préludes ou des

fantaisies d'orgue ou de clavecin, qui culmineront avec les Couperin et J.-S. Bach, qui trouve ici sa justification à base vocale.

Roland-Manuel contait récemment son dernier entretien avec Igor Strawinsky : « Quelles sont aujourd'hui, en 1954, vos préoccupations majeures ? » lui demandait-il. Et Strawinsky de répondre : « Guillaume de Machaut, Heinrich Isaac, Dufay, Pérotin et Webern... »

Est-il meilleure illustration de l'actualité d'une époque où, par-delà quatre siècles de trop tranquille certitude, nous touchons du doigt, avec toutes les outrances de l'expérimentation et de la découverte, la formation même du génie musical moderne ?

Jacques CHAILLEY.

Le fragment consacré aux Trouveurs hors de France a été rédigé par Edith Weber.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages permanents aisément accessibles.

DE COUSSEMAKER, Ed., *Histoire de l'harmonie au Moyen âge*, Paris, 1852. *Drames liturgiques du Moyen âge*, Rennes, 1860. *L'Art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*, Lille, 1865.

Ouvrages (épuisés) qui constituent une mine de richesses présentées en vrac et sujettes à vérifications.

COMBARIEU, J., *La Musique, ses lois, son évolution*, t. 1, Paris, 1907, contient des vues intéressantes, à côté d'évidentes lacunes.

AUBRY, P., *Trouvères et Troubadours*, Paris, 1910.

BECK, J., *La Musique des troubadours*, Paris, 1910.

GASTOUÉ, A., *Les Primitifs de la musique*, Paris, 1922 : offre une première prise de contact avec la musique polyphonique.

NEF, C., *Histoire de la musique*, trad. Y. Rokseth, Paris, 1925 ; les chapitres relatifs au Moyen âge sont particulièrement soignés.

MACHABEY, A., *Histoire et évolution des formes musicales du I^{er} au XV^e siècle de l'ère chrétienne*, Paris, 1928 : complète heureusement l'*Histoire de la langue musicale*, Paris, 1911-1928, de M. Emmanuel. Révisé en 1955 sous le titre *Genèse de la tonalité classique*.

LUDWIG, F., Contribution au premier volume du *Handbuch der Musikgeschichte*, de Guido Adler, 2^e éd. revue, Berlin,

1929; la 1^{re} édition (1924) a ouvert l'ère des travaux scientifiques, de pair avec les publications de P. Aubry.

BESSELER, H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, dans la collection *Handbuch der Musikwissenschaft*, de Ernst Bücken, Potsdam, 1931; magnifiques illustrations.

GÉROLD, Th., *La Musique au Moyen âge*, Paris, 1932 : seul ouvrage d'ensemble paru en France avant la guerre de 1939.

REESE, G., *Music in the Middle Ages*, New York, 1940 : le meilleur manuel actuel.

DUFOURCQ, N., *La Musique des origines à nos jours*, Paris, 1946, articles d'A. Le Guennant, Ch. Van den Borren, J. Chailley, Jean Vigué.

CHAILLEY, J., *Histoire musicale du Moyen âge*, Paris, 1950. *La Musique médiévale*, Paris, 1951 : résume l'essentiel historique du précédent en y adjoignant une série d'études sur les sources médiévales du langage et de la pratique musicale actuelle.

FRANK, István, *Trouvères et Minnesänger*, Sarrebruck, 1952; ouvrage fondamental pour l'étude des relations entre les trouvères français et allemands; à compléter par divers articles de H. Husmann, Ursula Aarburg et Jos Smits Van Waesberghe.

Pour les autres correspondances, voir surtout les articles disséminés de H. Anglès (Espagne), N. Pirrotta (Italie), M. Bukofzer (Angleterre).

MACHABEY, A., *Guillaume de Machaut, la vie et l'œuvre musicale*, Paris, 1955.

LAPA, M. Rodrigues, *Lições de literatura portuguesa, época medieval* : contient un excellent résumé des thèses présentées sur l'origine de l'art des trouvères.

MORET, A., *Anthologie du Minnesang*, 1949. *Le Lyrisme médiéval allemand des origines au XIV^e siècle*, pour les textes seulement.

L' « ARS NOVA » ITALIENNE

LA MUSIQUE EN ITALIE AVANT L' « ARS NOVA »

Dès avant l'apparition de l'*ars nova* en Italie, la vie musicale y avait dépassé le stade de l'inspiration purement populaire. Poètes et conteurs nous ont laissé bien des œuvres qui en témoignent, de même que les représentations figuratives des peintres, sculpteurs, miniaturistes. Ce qui nous fait défaut, malheureusement, c'est la musique elle-même. Non seulement parce que, à l'époque, on ignorait généralement la notation musicale et que la transmission de la musique était surtout orale, mais peut-être aussi parce que le compositeur marquait une sorte de réserve, voire de méfiance, à l'égard de toute influence possible, éducatrice, et quelquefois déformante, de la musique écrite. Lorsque nous parcourons l'un des plus anciens manuscrits où figure le *Cantique au soleil* de saint François d'Assise, la découverte d'une portée musicale nous fait tressaillir; jamais, cependant, le copiste n'y a inscrit les notes. Les chants religieux des Flagellants, les *laudes*, font seuls exception. Encore cette exception n'est-elle qu'apparente, puisque parmi les centaines de recueils connus, deux seulement, et quelques fragments, contiennent la musique et les textes. C'est que, de toute évidence, la musique n'y répond pas à une nécessité musicale, mais constitue une sorte d'ornement qui, à côté des riches miniatures, témoigne de l'importance et de la prospérité de la confrérie.

Pourtant, au XIII^e siècle, l'activité poétique est intense en Italie. Elle atteint son plus haut point d'épanouissement avec la poésie de Dante et le *dolce stil nuovo*; en outre, il s'agit le plus souvent de poésie chantée au sens propre. Cela ressort notamment de sa structure et de sa terminologie. Il en est ainsi de la *canzone*, qui est la forme la plus complexe, choisie par les poètes non seule-

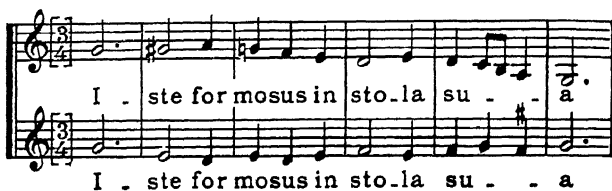
ment pour la lyrique amoureuse, mais pour traiter des sujets moraux ou plus généralement philosophiques, ou pour exprimer leur passion politique, et que Dante définissait : « *fictio rhetorica in musica posita* ». Il en est de même du sonnet, qui tout d'abord n'est qu'une strophe isolée de la *canzone*, bien que, par suite de son emploi quasi épistolaire et souvent politique, l'accompagnement musical en soit assez vite abandonné. Il en est ainsi, enfin, de la *ballata* (en dépit de son nom, la *ballata* se rapproche davantage du virolai, qui d'ailleurs, lui aussi, reçut parfois le nom de *chanson baladée*), la plus populaire et la plus répandue des formes où s'associent la musique et la poésie. Les *ballate* sont ainsi dites « *quia ballantur* », explique naïvement l'auteur anonyme d'un petit traité, qui leur réserve la première place parce que « *omnis scientia incipit a notoribus* ». La technique par laquelle les parties de chaque strophe, ou stances, étaient réparties pour le chant entre le soliste qui « menait la danse » et le chœur des danseurs en rond est rapportée en vers latins dans le *Pervigilium Veneris* de Giovanni del Virgilio, humaniste bolonais contemporain de Dante. Mais la *ballata* n'était pas seulement dansée : elle se prêtait à tous les genres d'expression lyrique et, dans ce cas, nous dit le traité anonyme déjà cité, le poète était moins tenu de se conformer à une rythmique déterminée, l'*aer italicum*.

Une certaine assonance des locutions *dolce stil nuovo* et *ars nova* a pu amener à faire un rapprochement entre les deux genres (c'est probablement ce qui a conduit Riemann à choisir le titre du traité de Philippe de Vitry pour désigner les polyphonies française et italienne du xiv^e siècle); or, ils sont absolument différents. L'expression musicale du *stil nuovo* a été la monodie, caractéristique de la tradition des troubadours, de laquelle, en effet, le *stil nuovo* est indirectement dérivé. Par contre, l'*ars nova*, qui est polyphonique, se rattache à une tradition musicale différente et d'une technique plus poussée. Sa création est due à l'Eglise et aux ordres ecclésiastiques. Le *stil nuovo* était déjà dépassé lorsque l'*ars nova* n'était pas encore née ou, tout au moins, était à peine esquissée. Si le *stil nuovo* exerça quelque influence sur la polyphonie profane à peine naissante, cette influence fut négative. La grande élévation lyrique à laquelle la poésie avait atteint à l'époque de Dante imposa aux musiciens

un choix difficile; il leur fallait ou bien adapter l'intensité d'expression de la musique à celle de la poésie, ou ne lui assigner qu'un rôle accessoire et, partant, subordonné. Dans l'épisode bien connu du *Purgatoire* où Dante retrouve le musicien Casella et lui demande de chanter *Amor che nella mente mi ragiona*, l'émotion provoquée par le chant est si forte que le poète en est troublé jusqu'au désarroi, bien plus que par la rencontre du vieil ami. Parce que, dit-il ailleurs, la musique « attire les esprits humains, lesquels sont presque entièrement des émanations du cœur, de sorte qu'ils cessent toute activité... et les vertus de tous, ou presque tous, sont transférées à l'esprit sensible qui reçoit le son ». Nous pensons qu'une telle sensibilité était davantage aspiration et illusion du poète qu'effective vertu de la musique : non seulement celle-ci était incapable d'ajouter quelque beauté propre à celle du texte poétique, mais elle l'alourdissait plutôt. L'époque de Dante marque la fin de l'identité originelle des deux arts. Par la suite, la *canzone* abandonne son enveloppe musicale pour devenir œuvre littéraire pure. Par contre, un nouveau type de *ballata* est en train de se former. Le fait que le nombre de strophes est ramené à une seule et que la poésie y prend un ton conventionnel montre que celle-ci n'est créée que pour fournir prétexte à chanter. Il s'agit de poésie à musique.

La polyphonie elle-même a été utilisée en Italie pendant le siècle qui précéda l'apparition de l'*ars nova*. Il suffira de rappeler qu'au début du XIII^e siècle les règlements liturgiques de la cathédrale de Sienne prescrivaient des exécutions polyphoniques plus fréquentes qu'à Notre-Dame de Paris. On peut également relire les récits du franciscain Salimbene de Adam, dans lesquels celui-ci rappelle que certains de ses confrères aimaient composer des *conductus* à deux ou trois voix. Il s'agissait certainement de polyphonies qualitativement inférieures à celles de Notre-Dame, dont on ne soulignera jamais assez le caractère exceptionnel. Les conditions politiques de l'Italie n'avaient pas permis la formation d'un centre politique et culturel national d'une importance comparable à celle de Paris. La formation de communes autonomes avait réduit la puissance des grands fiefs ecclésiastiques et détruit la prospérité des abbayes, lesquelles auraient pu être, à l'exemple des

abbayes anglaises, mais ne furent pas, des centres de culture polyphonique. La cour papale elle-même vivait à Rome une vie agitée et difficile qui motiva finalement son transfert en Avignon. Un témoignage concret d'une *ars antiqua* italienne, latente et obscure mais existant malgré tout, nous est fourni par des musiques découvertes récemment dans les archives de la cathédrale de Padoue et qui accompagnaient les offices célébrés dans cette église. Nous en donnerons un exemple, tiré des parties les plus récentes qui, par le type de la notation et l'utilisation du chromatisme, annoncent les doctrines du principal théoricien de l'*ars nova* italienne, Marchettus de Padoue :



Ex. 1.

LES THÉORICIENS DE L' « ARS NOVA »

MARCHETTUS DE PADOUE ET ANTONIO DA TEMPO.

On ne peut certes faire aucun rapprochement entre la position de Marchettus à l'égard de la musique italienne et celle de Vitry à l'égard de l'*ars nova* française. Il ne fut pas et ne voulut pas être un innovateur, un chef d'école. Paradoxalement, son importance historique résulte de son peu d'originalité, ce qui est la meilleure preuve de l'autonomie de la polyphonie italienne qui, tout en empruntant certains éléments à l'art d'autres pays, a néanmoins été l'aboutissement d'une évolution particulière. L'influence de Marchettus sur ses contemporains a également été limitée et ses tentatives pour corriger les pratiques existantes, dans la mesure où celles-ci contrastaient avec certains de ses principes théoriques abstraits et inactuels, eurent peu de succès. Il est possible, par contre, qu'il ait eu une certaine part dans la diffusion de la polyphonie en dehors des milieux religieux. Il est désormais certain que le plus ancien de ses traités, le

Lucidarium in arte musicae planae, fut écrit en 1317, en hommage à Ranieri di Zaccaria da Orvieto, vicaire des Anjous en Romagne. Bien qu'il s'agisse d'un texte sur les modes ecclésiastiques, Marchettus ne peut renoncer à y introduire des remarques sur l'emploi des altérations chromatiques dans la polyphonie. Le *Pomerium artis musicae mensuratae* fut composé quelques années plus tard, mais certainement pas plus tard que 1324, puisqu'il fut écrit à Cesena, chez un certain Rinaldo de' Cinzi, dont on sait qu'il fut emprisonné à la fin de la même année, puis décapité, à la suite d'une tentative d'usurpation de la seigneurie de la ville. Le *Pomerium*, dans lequel est exposée la notation typique de la polyphonie italienne, est dédié au roi de Naples, Robert d'Anjou, à qui Vitry dédia plus tard un motet. Marchettus parle de l'amour du roi pour la musique, amour que ce dernier aurait hérité de son père Charles, et de son habitude de s'entourer d'une *turba canentium*. On peut donc se demander si la diffusion de la coutume des exécutions polyphoniques n'a pas coïncidé avec les années de son règne (1309-1342). En dépit de leurs divisions politiques, les Italiens devaient considérer Robert d'Anjou — chef du parti guelfe, mais plus homme de culture raffiné et protecteur d'écrivains et d'artistes que bon chef de guerre et bon politique — comme l'exemple le plus haut de la royauté. Exemple certainement plus édifiant que celui des papes s'exilant à Avignon, et même que celui des lointains empereurs qui, au cours de leurs rares incursions en Italie, avaient été admirés pour leur habileté à se procurer de l'argent plutôt que pour leur magnificence.

S'il n'est guère facile de déterminer quelle a été la part de Marchettus dans la diffusion de la polyphonie dans les milieux courtois, il est certain, toutefois, que le milieu musical de Padoue n'y a pas été étranger. Rinaldo de' Cinzi, dont nous avons dit qu'il fut le protecteur de Marchettus et voulut accéder à la seigneurie de Cesena, avait été podestat de Padoue peu avant sa tentative malheureuse. Le traité de métrique *Summa artis rytmici vulgaris dictaminis* fut écrit à Padoue par un Padouan, Antonio da Tempo, qui nous a légué le premier témoignage pouvant être daté (1332) de la coutume selon laquelle on exécutait des madrigaux polyphoniques. La ville était tombée en 1328 au pouvoir des seigneurs de

Vérone et le traité de da Tempo est dédié à Alberto Della Scala qui gouverna également au nom de son frère Mastino. On parlera de nouveau de polyphonie à Vérone (est-ce par hasard que Marchettus s'y rendit en 1317 ?) et à Milan un peu plus tard : les Scaligeri et les Visconti, les plus redoutables *signori* de l'époque, rivalisaient non seulement dans leurs aspirations à l'hégémonie politique, mais aussi par l'affirmation d'un prestige princier.

LE MADRIGAL

La principale forme de la nouvelle polyphonie courtoise est le madrigal, que Francesco da Barberino avait cité en 1313 parmi les modes poétiques *qui de novo emergunt*. Les origines du madrigal, aussi bien que celles de son nom, nous sont inconnues. Compte tenu de ce que la technique de la polyphonie est issue des milieux ecclésiastiques, il nous semble qu'il faille préférer, parmi les différentes étymologies proposées, celle qui fait dériver *matriale* (c'est sous cette forme qu'il est le plus souvent cité dans les manuscrits toscans de l'époque) de *materialis*. *Cantus materialis*, par opposition à *cantus spiritualis*, aurait été le terme désignant une catégorie de compositions qui n'étaient pas destinées à la liturgie ni à des buts d'édification religieuse, mais que l'on chantait pour se délasser et s'amuser pendant les heures de repos et de récréation. Salimbene de Adam fait allusion à cette coutume lorsqu'il parle de *cantilenae de cantu melodiato sive fracto in quibus clerici seculares maxime delectantur*, sorte de chant orné qui pourrait bien être le prédécesseur du madrigal, et dans lequel la voix la plus élevée devait, selon un auteur plus récent, *ire melodiando*.

Le sens amoindrisant, sinon nettement péjoratif, qu'impliquait l'opposition du *cantus materialis* au spirituel, pesa longtemps sur le madrigal, même lorsqu'on eut perdu la notion de sa signification première. Francesco da Barberino parle du *matrialis* comme d'un *rudium inordinatum concinium* ; da Tempo, bien qu'il fût témoin d'une réalité raffinée et courtoise, fait allusion à une origine monodique et plébéienne. Nous pouvons comprendre le jugement sévère du premier, qui, lorsqu'il écrivait, en 1313, avait sous les yeux une structure métrique qui n'était pas encore bien définie (puisque'il

jugeait du point de vue du texte poétique), mais plutôt une multiplicité de formes groupées sous le même nom, du fait du genre de sujets qu'elles traitaient et du fait qu'elles procédaient toutes de la même forme musicale, la polyphonie. Un remarquable signe de variation de la forme du madrigal peut être relevé également dans les développements et les exemples cités dans le traité de da Tempo et, d'une manière générale, dans les madrigaux antérieurs à la première moitié du xiv^e siècle. C'est d'ailleurs seulement à cette époque que le madrigal atteint sa forme définitive, laquelle n'autorise plus aucune déviation. C'est alors un bref poème, composé de deux ou trois vers, généralement hendécasyllabes, les *tercets*, et finissant par un ou deux vers isolés qui constituent la *ritournelle*, la musique du premier tercet étant reprise pour le second et, le cas échéant, pour le troisième; ce n'est que pour la ritournelle finale que la formulation musicale est différente, souvent marquée par une variation du rythme ou de la tonalité. Quant à la théorie de da Tempo, elle n'est étayée par aucun élément de fait; ce n'est qu'élucubration échafaudée sur l'étymologie de *mandrigalis* qu'il fait dériver de *mandria* (troupeau). Mais ce naïf exercice philologique ne fut pas sans conséquences. Da Tempo en conclut qu'aussi bien la poésie que la musique du madrigal devaient avoir un certain côté pastoral, ou pour mieux dire champêtre. Cette affirmation paraît avoir eu une influence sur les auteurs de nombreux textes ostensiblement populaires inclus dans le répertoire de la plus ancienne source de l'époque, le manuscrit du Vatican, Rossi 215. La langue dans laquelle ces textes sont écrits, qui est celle de la Vénétie, la notation musicale très semblable à celle que décrit Marchettus rapprochent ce répertoire de la patrie et de l'époque des deux théoriciens padouans. Le plus typique de ces morceaux d'intonation populaire est le madrigal *Quando i oselli canta* (*Lorsque chantent les oiseaux*), dont non seulement le texte se rapproche par le ton et la forme des couplets populaires, mais dont le *ténor* est une mélodie d'apparence populaire :



Ex. 2.

Le fait qu'à la répétition de la première phrase mélodique ne correspond pas la même mélodie à la voix supérieure, vient confirmer que la composition s'inspire peut-être d'une mélodie existante.

LES COMPOSITEURS

GIOVANNI DA CASCIA ET PIERO.

Dans la plupart des madrigaux du manuscrit Rossi 215, la technique polyphonique est plutôt primitive : souvent les voix procèdent par quintes parallèles ou à l'unisson ; le rythme est dur et heurté, et la mélodie fleurit par brefs méliismes dépourvus de spontanéité ; le développement de la composition est bref et étrié. Seul un groupe d'œuvres très limité atteint un niveau artistique plus élevé. Certaines de ces compositions concordent avec celles d'autres manuscrits et, puisque le manuscrit Rossi 215 ne donne aucun nom d'auteur, cela permet de reconnaître l'apport de deux musiciens connus. L'un d'eux est Johannes de Florentia (Giovanni da Cascia), dont nous savons par un historien de la fin du xiv^e siècle, Filippo Villani, qu'ayant été invité à la cour de Mastino II Della Scala, il entra en compétition avec un Bolognais (Jacopo da Bologna) très habile dans l'art musical, *tyranno eos irritante muneribus*. L'autre musicien est un certain Piero, non cité par Villani, mais qui n'en participa pas moins aux concours musicaux de Vérone. Que ces polyphonistes se soient mesurés en des compétitions artistiques dans les cours seigneu-

riales est un fait attesté par l'existence des œuvres présentées à ces concours musicaux. Toute une série de madrigaux, dus aux trois musiciens cités plus haut, est dédiée à une dame qui habitait une maison entourée d'un jardin, au bord de l'Adige; son nom, qui revient souvent dans la ritournelle finale, est Anne. Jacopo et Piero chantent tous deux les louanges d'une certaine Marguerite, qui fut peut-être fille naturelle de Mastino II Della Scala. Giovanni da Cascia et Piero ont mis en musique chacun le même texte qui évoque une partie de chasse sur les bords du fleuve Adda, ce qui nous permet de conclure qu'ils ont été les hôtes de Visconti. Un motet et un madrigal de Jacopo, tous deux en acrostiche sur le nom de Luchino Visconti, montrent que l'auteur est allé à Milan. Un autre madrigal a été composé à l'occasion du baptême des deux jumeaux de Visconti, célébré en grande pompe, le 4 août 1346.

A Giovanni da Cascia revient le mérite d'avoir donné au madrigal sa forme définitive. Dans ses œuvres, la richesse de l'expression mélodique va de pair avec une harmonie de structure qui n'a pas d'égale dans les madrigaux plus anciens. La voix supérieure s'épanche en mélismes au mouvement rapide, mais égal et néanmoins calme, reprenant souvent les mêmes figures en des progressions mélodiques. Par moments, le flux mélodique s'arrête un instant, mais un nouveau mouvement, soudain mais spontané, le ranime et le conduit à la conclusion. Ainsi le madrigal s'ordonne selon une structure simple mais harmonieuse, avec d'amples mélismes au début et à la fin de chaque vers, qui encadrent la récitation plus déclamatoire de la partie centrale. Le *ténor* au mouvement plus modéré contribue à éclaircir le sens de la phrase mélodique et à l'orienter vers les cadences. Sa nature vocale devait contribuer puissamment à donner à ce support rythmique et mélodique la valeur et la couleur appropriées. Peut-être Giovanni da Cascia, qui était à la fois exécutant et compositeur, improvisait-il une partie des ornements vocaux de la voix supérieure. Cela expliquerait les importantes variantes que l'on relève de l'une à l'autre source de ses œuvres — une vingtaine en tout, dont trois *cacce* à trois voix — bien plus que dans celles de tout autre compositeur de l'époque. Par contre, les œuvres de Piero sont très peu nombreuses. Peut-être

en existe-t-il d'autres et figurent-elles parmi les œuvres anonymes rassemblées dans les manuscrits de l'Italie du Nord où, comme nous l'avons dit plus haut, il rivalisa avec Giovanni da Cascia et Jacopo da Bologna. Sans atteindre à l'ampleur du tracé de celles de Giovanni, ses compositions connues se caractérisent, en revanche, par une mélodie plus nettement travaillée dans le détail. Le rapport harmonique entre les voix est plus étroit, avec une utilisation plus fréquente des dissonances (selon le point de vue de l'époque) de tierce et de sixte, dont la tendance à la résolution est marquée, conformément à l'enseignement de Marchettus, d'altérations chromatiques.

LA CACCIA.

L'une des caractéristiques de Piero est une préférence marquée pour la *caccia*. Ce terme, qui désigne pour nous une forme particulière de composition poétique et musicale, qualifiait tout d'abord le procédé contrapuntique du *canon* qui, plus tard, prit le nom de fugue. En dépit de leur nombre limité, les compositions de Piero offrent maints exemples de la manière par laquelle le canon pouvait être introduit dans le madrigal, tantôt dans les tercets, tantôt dans les ritournelles, en tant qu'effet purement musical. L'exemple le plus typique est celui du madrigal *Ogni diletto* (*Toutes délices*) qui, par une disposition inhabituelle des strophes, fait suivre chaque tercet en canon d'une ritournelle sans canon, soulignant ainsi le contraste entre les deux formes de polyphonie. Mais Piero a pratiqué également la *caccia* comme forme dans laquelle le canon tend à un effet représentatif. Deux de ses compositions : *Con dolce brama* (*Avec un doux désir*) et *Con bracchi assai* (*Avec beaucoup de braques*) traduisent deux moments de cette distinction qu'il opère progressivement par rapport au madrigal. Le texte de la première ne se distingue en effet nullement, du point de vue métrique, de celui du madrigal (sans ritournelle); mais ses tercets, au lieu d'être tous chantés sur la musique du premier d'entre eux, sont insérés dans un long canon par lequel le musicien s'efforce de reproduire l'animation croissante de la scène de l'entrée d'un navire au port et de faire ressortir chaque cri du pilote et des marins. L'esprit d'imitation qui se manifeste ainsi n'est pas un fait nouveau dans

la polyphonie du canon, puisque déjà dans l'*ars antiqua* on avait remarqué que l'onomatopée rend plus évidente pour l'auditeur la « présence » des voix. Mais dans la *caccia* de l'*ars nova* on s'efforce plutôt de rendre l'artifice moins évident, on tend davantage à obtenir un effet grâce à une multiplicité de sons et de voix qui se croisent et, par moments, se superposent : par exemple pour une scène de plein air, de chasse le plus souvent (ainsi que le nom en suggérait l'idée), mais également de pêche, pour un marché, un effet d'incendie, une scène de jeux. Dans l'autre *caccia* de Piero, *Con bracchi assai* (qui a été également mise en musique par Giovanni da Cascia), on peut voir comment le texte lui-même porte la marque de cette technique impressionniste qui élimine toute symétrie inutile des vers et des strophes et fait se succéder des vers de longueur inégale dans un jeu serré de rimes et d'assonances, régi davantage par le dynamisme de l'action que par celui du verbe. Du point de vue musical, les *cacce* comportent généralement une troisième voix, venant s'ajouter aux deux qui constituent le canon, voix grave, instrumentale, qui complète (lorsqu'elle ne les déforme pas) les harmonies esquissées par le duo des voix aiguës et prend le nom de *ténor*.

JACOPO DA BOLOGNA.

Jacopo da Bologna, venu probablement plus tard que Giovanni da Cascia et Piero à la compétition, y apporta un esprit de rivalité plus âpre. Quatre au moins de ses compositions — parmi lesquelles *Oseletto silvagio* (*Petit oiseau sauvage*), mis en musique deux fois, l'une en madrigal à deux voix, l'autre en *caccia* à trois voix — affirment orgueilleusement une supériorité artistique qui semble avoir finalement été reconnue par ses contemporains, si l'on en juge par le nombre et la diffusion de ses œuvres dans les manuscrits de l'époque. Comme tous les innovateurs, il est ingrat à l'égard de ses prédécesseurs. S'il s'efforce de varier la forme du madrigal, il n'en doit pas moins à Giovanni da Cascia le schéma dans lequel s'insèrent ses variantes; s'il donne à la voix inférieure un dessin mélodique plus marqué et l'affranchit de la voix supérieure dans la récitation du texte, c'est dans l'application du canon au madrigal, tellement fréquente chez Piero, qu'il en trouva

un exemple. Il n'en reste pas moins que son effort pour enrichir le langage de la polyphonie profane aboutit à un résultat remarquable, quoiqu'il procède plus de la volonté que de la spontanéité. Ambitieux, Jacopo s'attaqua également au motet. Le seul exemple de motet profane italien de cette période est de lui. Il s'agit du motet à trois voix *Lux purpurata — Diligite institiam*, composé en l'honneur de Luchino Visconti (nous avons quelques fragments de motets plus récents, d'auteurs inconnus, qui témoignent que le genre était également pratiqué en Italie). L'influence du motet sur ses madrigaux à trois voix est évidente dans *Aquila altera* (*l'Aigle fier*), dont le texte est différent pour chacune des voix. Toutefois, l'influence de la *caccia* est plus sensible non seulement par les imitations libres sur lesquelles le madrigal insiste, mais également du fait que, ici, comme dans tous ses madrigaux à trois voix, Jacopo adopte une disposition analogue à celle de la *caccia* : un duo de voix aiguës, qui s'équilibrent dans le dialogue, et une voix grave, le *ténor* qui, dans les madrigaux, est, lui aussi, une partie vocale.

L' « ARS NOVA » FLORENTINE

Tandis que, d'après les documents que nous avons, l'activité de Giovanni et de Piero ne paraît pas avoir dépassé le milieu du siècle, celle de Jacopo a duré peut-être plus longtemps, soutenue, après la mort de Luchino Visconti et de Mastino II Della Scala, par quelque autre seigneur. Mais, dans l'ensemble, la disparition de Visconti et de Della Scala provoqua un arrêt dans le développement de la polyphonie profane en Italie du Nord, où c'est seulement vers la fin du siècle qu'apparaît une autre figure marquante, Fr. Bartolino da Padova. Entre-temps, c'est à Florence que s'ouvre la nouvelle phase de la polyphonie italienne.

Si aujourd'hui la tradition florentine nous paraît plus riche que celle de l'Italie du Nord, cela est dû en grande partie à la contribution du plus récent manuscrit de l'*ars nova* italienne : le codex qui, au *xv^e* siècle, appartenait à l'organiste des Médicis, Antonio Squarcialupi. Compilé aux environs de 1440, par intérêt pour un art déjà disparu, égalant en beauté ceux qui sortaient de l'atelier du libraire Vespasiano da Bisticci, ce recueil

contient plus de cent cinquante *unica* : cela signifie qu'il nous a gardé des œuvres qui, au moment où elles furent créées, ne dépassèrent peut-être pas un cercle très restreint. Sans ce recueil, notre connaissance des compositeurs florentins, surtout des contemporains de Giovanni da Cascia, ou de ses successeurs immédiats, serait de loin plus limitée. Le fait même que Giovanni da Cascia ait émigré à la cour du « tyran » véronais signifie que la république florentine était moins favorable à son art ; les descriptions qui accompagnent le *Décameron* de Boccace montrent que, vers 1348, y dominait encore sans rival le chant des *ballate* monodiques. En revanche, le peuple de Florence s'intéressait à la polyphonie liturgique. Filippo Villani parle d'un *Credo*, exécuté en l'église de Santa Reparata, devant un public très nombreux, dont l'auteur fut un musicien nommé Bartolo. Il s'agit probablement d'une composition, attribuée à tort à Bartolino da Padova, et dont voici l'admirable *Amen* :





Ex. 3.

Toutes les compositions liturgiques connues de cette période sont dues à des Florentins : un *Et in terra* et un *Agnus Dei* sont de Ser Gherardello da Firenze, un *Sanc-tus* est dû à Lorenzo Masini, un *Benedicamus Domino*, sensiblement plus récent, est de Paolo Tenorista. L'activité officielle des polyphonistes devait donc être solidaire de leurs fonctions ecclésiastiques, et les compositions profanes devaient servir, comme les premiers *cantus mate-riales*, au plaisir personnel de l'auteur ou d'un groupe d'amis. Peut-être est-ce par la poésie qu'elles commen-cèrent à éveiller l'attention d'un cercle plus large d'admi-rateurs. Des poètes tels que Niccolò Soldanieri et Franco Sacchetti, attirés par le ton idyllique du madrigal et par le réalisme impressionniste des *cacce*, dont certains exemples étaient importés de la vallée du Pô, commen-cèrent à s'intéresser à la musique qui les accompagnait et à en propager le goût dans les milieux littéraires de leur ville. Peut-être les quelques textes de madrigaux com-posés par Pétrarque vers le milieu du xiv^e siècle, pen-dant ses visites aux cours du Nord, ainsi que le passage du poète à Florence en 1350, eurent-ils une certaine influence. Toujours est-il que les textes choisis par les compo-siteurs florentins ont un caractère littéraire plus marqué.

Le manuscrit sur lequel Franco Sacchetti transcrivit lui-même ses poésies, en mentionnant les noms de ceux qui en composaient la musique, contient de précieuses indications permettant d'établir une chronologie approxi-mative de l'*ars nova* florentine. Lorenzo Masini n'y figure qu'à propos des œuvres composées pendant la première période de l'activité poétique de Sacchetti, avant 1360. La mort de Gherardello provoqua un échange de sonnets entre Sacchetti et Simone Peruzzi, avant 1364. Seul Donato (qui, comme Giovanni, était originaire de Cascia,

près de Florence) devait être encore en vie vers 1370. L'affinité de leur style avec celui de Giovanni da Cascia est évidente chez chacun de ces trois maîtres, en dépit des caractéristiques individuelles, aussi bien dans la forme générale du madrigal que dans le goût de la vocalise vigoureuse, plus marqué et plus fantaisiste surtout chez Lorenzo Masini et chez Donato. La personnalité la plus marquante est celle de Lorenzo Masini, porté par son esprit de recherche à des expériences techniques et artistiques singulières, et dont la lucidité n'empêche point que celles-ci s'expriment en une poésie authentique. La *caccia* : *A poste messe* (*Guetteurs en place*) nous en offre un exemple : il s'agit d'un canon insolite de trois voix semblables sans *ténor*, subtilement disposé en un crescendo et un decrescendo obsessionnels d'onomatopées insistantes, suivi d'une ritournelle monodique d'une sereine beauté dont voici la conclusion :



Ex. 4.

Ce n'est pas là le seul essai monodique de Lorenzo Masini; le manuscrit Squarcialupi nous a conservé de Lorenzo et de Gherardello da Firenze un petit nombre de *ballate* à une voix. Avec quelques autres *ballate* contenues dans le manuscrit Rossi 215, c'est là tout ce qui nous reste de la très vaste production monodique. Cela suffit, cependant, à nous fournir la preuve de l'intense activité des auteurs de ballades, du raffinement auquel pouvait atteindre ce genre dans lequel, même durant la période

de plus grand développement de la polyphonie, la musique italienne du xiv^e siècle s'incarne principalement.

FRANCESCO LANDINI : LA BALLATA

La polyphonie elle-même ne s'orienta vers une plus grande diffusion qu'aux environs de 1370, lorsqu'elle commença à abandonner le ton objectif — narratif, descriptif, épigrammatique — du madrigal et de la *caccia* pour adopter le ton lyrique de la *ballata*. Niccolò da Perugia, artiste vif et versatile, qui séjournait à Florence vers 1360 et avait composé de plaisants madrigaux et *cacce* dans le style florentin, en grande partie sur des textes de Sacchetti, fut l'un des premiers compositeurs de *ballate* polyphoniques. Mais le plus grand représentant de la nouvelle forme polyphonique qui, autant que cette dernière, contribua à rendre la polyphonie populaire, fut Francesco Landini, dit le *Cieco degli organi* (« l'Aveugle des orgues »). Son œuvre, bien plus abondante que celle de tout autre compositeur italien de l'époque, ne comprend que douze madrigaux et une *caccia*, contre plus de cent quarante *ballate*. Près des deux tiers de celles-ci sont des *ballate* à deux voix, en un style moins orné, mais plus concentré et qui ressemble davantage au style pathétique des madrigaux, comme dans l'exemple suivant :

The musical score is written for two voices and a basso continuo line. The time signature is 3/2. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are in Italian.

First system:

- Upper voice (Treble clef):** Fior
- Lower voice (Bass clef):** Fior
- Basso continuo (Bass clef):** Fior

Second system:

- Upper voice (Treble clef):** di dol.cez.za se - - -
- Lower voice (Bass clef):** di dol.cez.za se - - -
- Basso continuo (Bass clef):** di dol.cez.za se - - -



Ex. 5.

La simplicité de leur polyphonie leur permettait d'être exécutées plus facilement. Mais il est probable que la faculté de substituer un instrument à la voix inférieure a contribué à leur diffusion. La plus grande complexité polyphonique des *ballate* à trois voix ne s'accompagne toutefois ni d'un élargissement de la forme, ni d'une plus grande richesse des mélismes. La troisième voix n'est pas, comme dans les madrigaux et dans les *cacce*, un deuxième *cantus* qui dialogue à égalité avec le premier, mais plutôt un *contre-ténor* qui partage avec le *ténor* les tâches d'un accompagnement harmonique, plus varié lorsque les deux voix sont instrumentales, et leur sonorité tenue n'atteint pas à la primauté expressive du *cantus*. Une autre disposition, typiquement italienne, est celle où le *contre-ténor* instrumental s'insère dans le rapport fondamental entre le *cantus* et le *ténor* vocaux.

En dépit de la richesse d'invention dont elle témoigne, l'œuvre de Landini, en raison même de son abondance, n'évite pas une facilité proche de la routine. Il est probable que le succès de cette œuvre tenait au moins autant à certaine tendance à la douceur un peu sentimentale qu'à l'aurole poétique qui entourait le compositeur aveugle. Toutefois, il n'est pas facile, de nos jours, d'apprécier les qualités grâce auxquelles l'harmonisation de Landini

cadence landinienne



Ex. 6.

seconde avec naturel la ligne mélodique et tire même de la monodie la formule qui, aujourd'hui encore, est connue sous le nom de cadence landinienne (ex. 6).

Au cours des mêmes décennies qui précédèrent immédiatement la fin du siècle, les *ballate* d'un autre Florentin, peut-être plus doué d'imagination que Landini mais moins soucieux du goût du nouveau public de la polyphonie, franchirent à peine les murs du couvent de l'Annunziata, où l'auteur, Andrea de' Servi, était organiste.

L'APPORT DE L' « ARS NOVA » ITALIENNE

Le fil que nous avons pu suivre jusqu'ici se brise après la mort de Landini, en 1397. Art périphérique, comme on dit, la polyphonie italienne avait tiré grand avantage de son caractère profondément provincial. Elle avait tourné en simplicité essentielle la modestie de ses moyens, en fraîcheur d'invention rythmique l'absence de schémas et la liberté de toutes entraves traditionnelles, en clarté harmonique sa construction, qui n'était pas selon la raison, de bas en haut, mais en fonction des exigences mélodiques du *cantus*. Elle se caractérisait essentiellement par un pouvoir de communication assez sensuel grâce à son sens de la voix; cette tendance était d'ailleurs maîtrisée par ce qu'il y avait de constructif en elle, et qui procédait de l'art polyphonique même. De toute façon, son domaine était plus celui de l'intuition que celui de l'intelligence. Mais si cela constituait sa force, c'était également une cause de faiblesse. Parmi les artistes les plus conscients, tels Jacopo, Lorenzo ou Landini, chacun aspira à une plus grande complexité et éprouva le besoin de s'aligner sur les exemples qu'offrait l'art français de l'époque. Jacopo et Lorenzo prirent modèle sur Vitry, Landini s'inspira de Machaut. L'esprit florentin, si vivace, ne permit pas que l'art de Lorenzo Masini et de Francesco Landini fût atteint dans sa substance. En Italie du Nord, et même à Padoue, où avait probablement jailli la première étincelle de l'*ars nova* italienne, la tradition de la polyphonie profane ne fut comparable ni par la continuité, ni par la cohérence, à celle de Florence.

L'œuvre de Bartolino da Padova — musicien qui, dans le Nord, représente à un niveau moindre, un équivalent de Landini — révèle une faible résistance à l'influence étrangère. Mais même à Florence, après Landini, la tradition ne trouva point de continuateurs, puisque Paolo Tenorista, seul survivant parmi les maîtres florentins et dont la personnalité artistique était comparable à celle des maîtres plus anciens, travaillait loin de sa ville natale, probablement à Naples et à Rome, où il faisait partie de la suite du cardinal Angelo Acciaiuoli. Cela ne signifie pas que les musiques étrangères, déjà à la mode dans les villes du Nord, aient aussitôt été introduites à Florence. Ici, l'on se contentait encore des musiques du siècle qui venait de finir et c'est justement à cette période qu'appartiennent tous les grands recueils manuscrits qui en ont perpétué le témoignage.

Les événements qui provoquèrent la crise de la polyphonie italienne mûrissaient depuis un certain temps, depuis le retour à Rome, en 1377, de la cour pontificale que le long séjour à Avignon avait complètement adaptée aux usages français. Mais ce qui influença surtout les musiciens italiens, ce furent le Grand Schisme et les événements politiques qui suivirent. Des musiciens formés à la tradition italienne, tel probablement Filipotto da Caserta, émigrèrent à Avignon et s'adaptèrent rapidement au style musical qui y dominait. D'autres, venus en Italie des pays étrangers, à la suite des prélats d'outre-monts, apportèrent un art qui, en dépit de ce qu'il avait de décadent, devait exciter l'émulation des musiciens italiens par la virtuosité raffinée du rythme et de la notation. A la crise que traversaient les musiciens venait s'ajouter celle des commettants. La seigneurie des Scaligeri n'existait plus au début du nouveau siècle, ainsi que celle des Carrara à Padoue; les Visconti de Milan étaient en difficulté; les plus grandes commandes de polyphonie, liturgique et profane, venaient du milieu profondément cosmopolite des grands prélats, tandis que les bourgeois amateurs de polyphonie penchaient toujours davantage vers des formes d'art à l'accent plus populaire, dont malheureusement nous ne connaissons pas la musique: *ballate* dialectales du Vénitien Leonardo Giustinian, *strambotti* siciliens (d'intonation lyrique, schéma métrique ABAB-ABAB), *rispetti* (probablement une variante des *strambotti*,

schéma ABABCCDD) des *cantimpanche* (ménestrels) florentins, *calate* (chansons à danser d'un rythme très gai) *di Marittima e Campagna*. Il est intéressant de noter qu'au cours du premier quart du xve siècle, l'activité polyphonique se règle en Italie selon les orientations politiques. A Lucques, sous la seigneurie de Paolo Guinigi, qui suit la politique de Ladislas de Naples, défenseur de son propre domaine et de l'autorité des papes romains, on assiste à un épanouissement tardif de la polyphonie courtoise où sont maintenues les formes italiennes, jusqu'en 1430. Mais à Milan, la musique de Matteo da Perugia, organiste du Dôme à partir de 1402, mais étroitement lié au cardinal Pietro Filargo, s'apparente tout à fait à la musique française, et c'est peut-être la raison pour laquelle elle provoque les protestations des fabriciens de la cathédrale. Plus tard, lorsque Filargo est élevé au pontificat par le malheureux concile de Pise, un groupe de *cantori* italiens venus à sa suite et à celle de son successeur, Jean XXIII, participent vers 1409-1411 à une exhibition outrancière de tout ce qui caractérise le maniérisme d'origine avignonnaise. Encore bien plus significatives sont ces brusques conversions qui suivent les caprices d'une mode, elle-même reflet des alternatives de la fortune politique. Un cas typique est celui de Prosdocimo de Beldomandis, Padouan qui, après s'être fait, dans les premières années du siècle, le propagandiste de la théorie française, écrivit pour démontrer la supériorité de la notation musicale italienne. Qu'ils eussent fait partie du groupe des *cantori* pontificaux cité plus haut et composé dans les formes françaises, n'empêcha pas Magister Zacharias et Antonello da Caserta de revenir au style italien et même de ranimer les formes anciennes presque totalement abandonnées, le premier avec une *caccia* tardive, le second avec un madrigal composé pour les noces d'une descendante de Robert d'Anjou, Jeanne II de Naples.

Dans ce retour aux anciennes formes, ils avaient été précédés par le Florentin Paolo Tenorista et par un grand musicien d'outre-monts, mort à Padoue en 1412, Johannes Ciconia, de Liège, qui, séduit par le charme de la polyphonie italienne, avait composé des *ballate* et des madrigaux inspirés, plutôt que par l'exemple de Bartolino, par la claire tradition florentine, et avait modelé sur

le style des *cacce* les larges ouvertures de ses motets. Ainsi, tandis que la nouvelle mode seigneuriale italienne, avec les Malatesta, les Savoie, les Médicis, aligne ses propres goûts musicaux sur ceux de la cour de Bourgogne, le langage des polyphonistes italiens n'a pas encore entièrement disparu, mais devient, par la médiation de Ciconia et des nombreux artistes étrangers venus en Italie, surtout celle de Dufay, l'un des éléments de la polyphonie internationale du nouveau siècle.

Nino PIRROTTA.

BIBLIOGRAPHIE

BESSELER, H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931-1935.

LIGOTTI, E. et PIRROTTA, N., *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*, Florence, 1935.

LIGOTTI, E., *La Poesia musicale italiana del sec. XIV*, Palerme, 1944.

PIRROTTA, N., *Lirica monodica trecentesca*, in « La Rassegna Musicale », XV, 1936.

PIRROTTA, N., « *Dulcedo* » e « *subtilitas* », in « La Revue belge de Musicologie », II, 1948.

PIRROTTA, N., *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, in « Musica Disciplina », IX, 1955.

SCHNEIDER, M., *Die Ars nova des XIV. Jahrhunderts in Frankreich und Italien*, Wolfenbüttel, 1930.

WOLF, J., *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*, in S.I.M.G., III.

ÉDITIONS

APEL, W., *French Secular Music of the Late 14. Century*, Cambridge, Mass., 1950 (contient les pièces françaises de Filippotto et Antonello da Caserta).

ELLINWOOD, L., *The Works of F. Landini*, Cambridge, Mass. 1945.

MARROCCO, W. Th., *Fourteenth Century Italian Cacce*, Cambridge, Mass., 1942.

MARROCCO, W. Th., *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley et Los Angeles, 1954.

PIRROTTA, N., *The Music of Fourteenth Century Italy : I. Bartholus, Johannes, Gherardellus de Florentia*, Amsterdam, 1954.

WOLF, J., *Der Squarcialupi-Codex*, Lippstadt, 1955.

LA MUSIQUE EN ANGLETERRE

Les civilisations médiévales se manifestent à un niveau prénational ou international et non sous des formes qui répondent à la conception moderne de nation; il serait donc futile et anachronique de rechercher des styles nationaux entièrement développés dans la musique médiévale. Néanmoins il est légitime de parler des différences régionales que l'on peut, rétrospectivement, appeler traits nationaux.

Depuis l'époque romane, le centre géographique de la musique se trouvait en France, d'où il s'étendit dans les pays environnants. Mais il y eut un processus d'interaction : les transformations régionales du style original pouvaient à leur tour devenir un stimulant pour le pays d'origine. Généralement l'Angleterre suit le principal courant de développement, quelquefois à une distance considérable; mais elle développe certains traits typiquement anglais. Dans le premier cas on parlera de « la musique en Angleterre », et dans le second de « la musique anglaise » proprement dite. Il faut se rappeler cette distinction, même s'il est parfois difficile de tracer une limite bien définie entre les deux concepts.

LE PLAIN-CHANT EN ANGLETERRE

- Le plain-chant romain avait pénétré en Angleterre du vivant de Grégoire le Grand, grâce à l'œuvre missionnaire du moine bénédictin Augustin, qui devint plus tard archevêque de Canterbury. Au moment de la conquête normande, en 1066, le chant grégorien devait être complètement établi, au point que les moines anglais résistaient avec fermeté aux réformes de Turstin de Caen, que Guillaume le Conquérant avait fait abbé de Glastonbury. La nature de la réforme normande n'est pas claire, mais la résistance qu'on lui opposa fit couler le sang, si nous en croyons les chroniqueurs.

La contribution anglaise au plain-chant consiste surtout en répons et antiennes composés pour les nombreux saints et martyrs locaux. En leur honneur on composait des offices spéciaux, auxquels on adaptait des mélodies existantes, ou bien on créait une musique écrite spécialement pour cette occasion. On peut généralement être sûr que les offices pour saint Dunstan, saint Alban, saint Édmond, saint Thomas Becket et d'autres dont on trouve les noms dans les manuscrits du ^{xii}^e et du ^{xiii}^e siècle, sont d'origine anglaise. Les manuscrits de plain-chant anglais sont spécialement riches en tropes, bien qu'il soit difficile de déterminer à quel point les Anglais contribuèrent à leur composition. Le développement de la séquence ou prose, type spécial de trope, fut aussi grandement favorisé en Angleterre, mais on n'en a pas encore étudié systématiquement les détails.

Le corps du plain-chant anglais fut finalement formulé dans l'*Usus Sarum* au début du ^{xiii}^e siècle. Il codifie, sous l'influence normande, le rite de la cathédrale de Salisbury, au sein duquel se révèle un des dialectes régionaux aujourd'hui les mieux connus du chant grégorien. Une grande partie de l'Angleterre l'avait adopté au ^{xv}^e siècle, et les ordres monastiques eux-mêmes en subirent l'influence. Les rites régionaux de Hereford et de York n'atteignirent jamais la même importance. Le rite de Salisbury exige un riche cérémonial, des antiennes et des répons fort développés, de nombreux tropes de kyrie et des services processionnels d'apparat.

Sous Henry VIII, la Réforme mit fin au plain-chant anglais; mais à ce moment il avait déjà accompli son évolution; du ^{xiii}^e au ^{xv}^e siècle il établit les fondements sur lesquels la polyphonie anglaise put ériger son splendide édifice.

LA MONODIE PROFANE ET SACRÉE

Au cours du Moyen âge, la musique composée pour une seule voix (mieux dite monodique pour l'opposer au terme usuel de polyphonique) joua un plus grand rôle qu'on ne le pense d'habitude. La chanson d'amour courtoise des trouvères, les cantilènes populaires des villes, et les conduits moraux et politiques du clergé étaient généralement monodiques, bien que, quelquefois, ils

entrassent dans le domaine plus évolué de la polyphonie. Il serait faux de croire que le domaine du profane et celui du sacré étaient clairement définis au Moyen âge. En fait, ils se chevauchaient et on pouvait transformer toute chanson profane en un chant religieux (ou vice-versa) en changeant le texte (*contrafactum*). Il serait également faux de supposer qu'une chanson populaire était nécessairement profane et un chant religieux savant. Profane et sacré concernent la fonction, populaire et savant l'origine sociologique et la destination de la musique; avec cette double classification toutes les combinaisons sont possibles.

Les chants médiévaux avec des paroles anglaises, dont un petit nombre seulement nous est parvenu, sont d'un intérêt tout spécial. Les paroles anglaises sacrées sont souvent des traductions de modèles en latin destinées aux classes moins instruites, et qui ignoraient cette langue. Cette popularisation existe surtout pour des formes qui n'étaient pas strictement liturgiques, telles que la séquence, ou des formes liturgiques populaires telles que l'hymne. Réciproquement, des textes anglais peuvent apparaître dans des versions latines « spiritualisées ». Dans le domaine sacré, les franciscains furent les grands responsables de la composition de chansons populaires dans la langue vulgaire; elles servaient à la propagande religieuse. Mais même avant qu'ils n'entrent en activité, les chansons religieuses ne manquaient pas. Les premiers chants anglais existant encore et dont nous connaissons la musique sont quelques hymnes courts qui, selon la légende, furent « révélés » à saint Godric vers la fin du xiii^e siècle. De la même époque date une longue *Prière du prisonnier* en forme de séquence, avec deux textes, dont l'un est français et l'autre anglais. Les deux sont des traductions du *Plantus ante nescia* de Godefroi de Breteuil de Saint-Victor, et se chantent sur la même mélodie. Cette plainte de la Vierge joue un rôle important dans le développement des miracles.

Certaines chansons morales, en anglais, étaient composées sur le modèle des chants de trouvères, par exemple *Worldes blis ne last*, *Man mei longe*, et *The milde lomb*. On connaît la séquence *Stabat iuxta Christi crucem* en deux paraphrases anglaises différentes, avec la mélodie originale, et aussi dans une version polyphonique libre pour

deux voix. L'hymne *Angelus ad Virginem*, lui-même probablement d'origine anglaise, existe aussi en traduction anglaise de l'époque. D'autres chansons latines se rapportent à des événements politiques anglais, tels que l'exil de Thomas Becket (*In rama sonat gemitus*).

Les chansons profanes en anglais sont extrêmement rares, parce que le français resta pendant longtemps la langue de la noblesse et des classes cultivées. La chanson profane la plus ancienne avec paroles anglaises, et dont la musique nous reste, est *Mirie it is while sumer ilast* (*Joyeux est le temps d'été*) du début du XIII^e siècle. A part la langue, c'est une chanson de trouvere typique à tous égards. Un recueil du XIV^e siècle d'un monastère irlandais, à Ossory, nous montre de façon intéressante comment les franciscains mettaient des paroles spiritualisées sur des chants profanes et « immoraux ». Plusieurs chants sont écrits dans la forme de la *cantilène*, qui est identique à celle du *carol* anglais.

LES DÉBUTS DE LA POLYPHONIE DE LA PÉRIODE ROMANE

L'art de la polyphonie fleurit pour la première fois pendant l'époque romane. C'est à l'Angleterre, qui suivit l'exemple de la France plus ardemment que les autres pays européens, que nous devons le premier grand recueil d'*organa* à deux parties. Le manuscrit, qui date du XI^e siècle, vient de Winchester, centre important de la musique anglaise, spécialement célèbre pour son grand orgue. Le *Winchester Troper* (*Tropaire de Winchester*) contient plus de cent cinquante organa de chants responsoriaux, de la messe et des offices. La musique reflète le style de la polyphonie contemporaine de Chartres, de Tours et de Fleury. Elle est écrite essentiellement dans le style note contre note, la voix principale se trouvant au-dessous; il est remarquable que les voix ne soient pas écrites sur la même page, mais soient notées à différents endroits dans le livre. Le *Winchester Troper* révèle le rapport étroit qui existe entre la polyphonie et le trope. Cette caractéristique persista dans la musique anglaise avec plus de ténacité que dans aucun autre pays, et elle se développa graduellement en un trait typiquement anglais. Malheureusement la musique est écrite en neumes sans

portée ni clef, et on ne peut pas la déchiffrer avec précision.

On peut avoir une idée plus nette de la technique en consultant la musique à deux voix du vers responsorial *Ut tuo propitiatus*, écrite dans la notation alphabétique au début du XIII^e siècle. Son style correspond à celui de la première étape de l'école de Saint-Martial. On y trouve à la fois des mouvements parallèles et contraires, et encore une liberté remarquable dans l'utilisation des dissonances, quoique les quarts et les quintes dominant. Un tel organum note contre note, avançant dans un tempo vigoureux mais lent, rappelle les arches robustes de l'architecture romane. Plus tard on différencia les sections syllabiques des sections mélismatiques du plainchant en allongeant les notes de la *vox principalis*, tandis qu'à la *vox organalis* on mit des mélismes plus rapides. C'est là que se trouve l'origine du style de la pédale que l'école de Notre-Dame perfectionna.

Une chronique intéressante de Gérard de Bary, de la fin du XIII^e siècle, mentionne brièvement une forme populaire de la polyphonie spécifiquement anglaise. On chantait, raconte-t-il, à un grand nombre de voix dans le pays de Galles, et à deux voix dans le Yorkshire. On a fait des hypothèses assez fantaisistes sur ce texte obscur. Selon l'une on pensait qu'il prouvait la prédilection anglaise pour les consonnances imparfaites : la tierce et la sixte. Mais la chronique ne mentionne aucun intervalle et, à d'autres endroits, Gérard ne parle que de quarts et de quintes. Il semble que les chants à un grand nombre de voix se rapportaient à des canons primitifs et à la pratique de l'hétérophonie, dans laquelle l'octave et la quinte doublées jouaient un rôle important, et peut-être aussi au bourdon et à l'accompagnement *ostinato* qu'on trouve plus tard sous la forme du *pes* dans la musique anglaise. Le chant à deux voix, que Gérard lui-même attribue aux Danois et aux Norvégiens, serait le « chant jumeau » ou *cantus gemellus*, façon populaire de chanter en quintes qu'on pratique encore aujourd'hui en Islande.

LA POLYPHONIE EN ANGLETERRE
A L'ÉPOQUE GOTHIQUE

L'essor de l'école de Notre-Dame, qui coïncide avec la période gothique, eut des répercussions immédiates en Angleterre. Beaucoup de manuscrits d'origine anglaise, quelques-uns écrits splendidement en large format, prouvent que l'art de Léonin et de Pérotin fut avidement imité. Comme dans le cas du *Winchester Troper* c'est encore un manuscrit anglais qui nous fait connaître la première étape de la musique de Notre-Dame, le Ms 677 de Wolfenbüttel (W₁) qui vient de St. Andrews en Ecosse. C'est aussi un théoricien anglais, qu'on appelle Anonyme IV, qui nous donne quelques renseignements historiques limités sur la musique, mais il appartient à une génération postérieure à celle de Pérotin. Jean de Garlande, théoricien qui contribua au passage de la notation modale à la notation mesurée, était aussi un Anglais, bien qu'il travaillât surtout à Paris.

Il n'est pas facile de distinguer les compositions anglaises du répertoire de l'école de Notre-Dame; mais on peut trouver quelques signes dans l'emploi des consonances imparfaites, caractéristique; selon l'Anonyme IV, des compositeurs anglais de l'ouest, plus éloignés de l'influence française que ceux de Winchester ou de Canterbury. Les compositeurs faisaient un usage forcément plus fréquent des consonances imparfaites dès qu'on portait à trois ou surtout à quatre le nombre des voix. Il est bien vrai que des tierces apparaissent chez Pérotin, mais habituellement elles sont isolées et toujours précédées et suivies d'intervalles parfaits. On n'accepte en réalité l'usage des tierces que lorsqu'elles sont groupées parallèlement, et de telles chaînes se rencontrent de temps à autre dans des compositions qui se rapportent à des événements politiques anglais comme, par exemple, le conduit *Redit aetas aurea* qui fut probablement composé à l'occasion de l'accession au trône de Richard Cœur de Lion. Il est possible que certains organa et tropes polyphoniques trouvés uniquement dans le Ms W₁ soient anglais bien qu'ils ne contiennent pas beaucoup de tierces. Le dernier fascicule du W₁, pour lequel on a réclamé une origine anglaise, n'est en définitive pas entièrement anglais,

puisqu'il contient aussi des *clausulae* de Notre-Dame; mais il comprend vraiment plusieurs tropes probablement anglais d'un style étrange. Ils sont pour la plupart écrits note contre note, avec de courts mélismes et quelques pédales dans le ténor aux cadences. Bref, ce style « provincial » ne va pas jusqu'aux contrastes extrêmes de la musique de Léonin et de Pérotin. Il devenait un style favori de la musique anglaise, bien qu'on le voie dans d'autres pays avoisinant la France. La polyphonie « provinciale » révèle un conservatisme typiquement anglais, qui se manifeste tout au long de l'histoire musicale de l'Angleterre. Elle modifie et perpétue alors une étape de la polyphonie de Saint-Martial à une époque où celle-ci était déjà démodée en France.

LE TYPE POLYPHONIQUE ET LA FUSION DES FORMES

Les traits d'une polyphonie typiquement anglaise ne commencent à émerger clairement que dans la seconde moitié du XIII^e siècle. Avant tout, les formes polyphoniques se rapprochent de très près de la liturgie, suggérant ainsi que les centres principaux de la culture musicale en Angleterre étaient les monastères et les cathédrales. La composition d'organa, qui s'arrêta en France peu après 1200, se poursuivit en Angleterre pendant au moins un siècle encore. Il est très caractéristique que les manuscrits anglais conservent des motets, non comme des formes indépendantes, mais comme des insertions de tropes dans les organa liturgiques. La tendance à fondre des formes et des styles, maintenus distincts dans la musique française, est un autre trait anglais; ainsi trouvons-nous des organa composés dans le style du conduit, des motets comme parties intégrantes d'organa, et des conduits avec deux ou trois textes différents, ce qui rend difficile la classification des formes. Aussi sommes-nous obligés de parler de formes hybrides, telles que le conduit-motet qui est l'une des formes anglaises favorites.

Des compositions de moindre envergure, pour deux voix qui se croisent fréquemment, montrent très clairement des tierces parallèles d'une riche sonorité. Un hymne à saint Magnus, des Orcades, *Nobilis, humilis*, (fin du XIII^e siècle), se compose presque entièrement

de tierces. Il n'est pas surprenant que sa mélodie soit citée plus tard par le théoricien anglais Robert de Handlo, comme exemple de style populaire en musique (*more lascivo*). *Jesu Christe milde moder*, *Edi beo* et *Angelus ad virginem* (première adaptation polyphonique connue de cet hymne : voir ex. 1) sont des compositions semblables avec des paroles latines ou anglaises.

An - ge - lus ad vir - gi - nem sub -
Vir - gi - nis for - mi - di - nem de -

in - trans in - con - cla - ve.
mul - cens in - quit : A - ve.

Ex. 1.

Également d'un grand intérêt sont les premiers motets avec paroles anglaises, l'un avec texte en langue vulgaire à la voix supérieure et un ténor en latin, l'autre avec un *duplum* en latin et un ténor en anglais.

L'INTERVERSION DES VOIX

La polyphonie anglaise fait largement usage d'une technique particulière de relations vocales qui se trouve aussi dans les organa à trois et à quatre voix de l'école de Notre-Dame, mais qui devint bientôt une particularité des compositeurs anglais, qui s'en servaient beaucoup plus souvent et plus systématiquement. Elle consiste en une interversion des voix, dans laquelle une voix reprend la section qu'une autre voix a chantée d'abord et

réciroquement. L'interversion a lieu à la même hauteur, de telle sorte qu'à l'exécution les sections se répètent et diffèrent seulement du point de vue du timbre des voix et des instruments qui peuvent les doubler. Les morceaux qui comportent ce procédé d'interversion dans le grand recueil de motets de Montpellier sont sans aucun doute d'origine anglaise; il y en a beaucoup d'autres dans les fragments anglais datant d'environ 1300. Parce qu'une grande partie d'entre eux furent trouvés dans des manuscrits de Worcester, on a parlé un peu prématurément d'une école de Worcester; cependant d'autres sources, découvertes plus récemment, à Reading et à York, avec une musique identique ou similaire, prouvent que ce style fut très répandu en Angleterre.

L'imitation réciproque des voix, mentionnée déjà par J. de Garlande, est décrite de manière plus complète par Walter Odington, qui nomme cette forme le *rondellus* (à ne pas confondre avec la forme littéraire du rondeau). Le *rondellus* est une technique plutôt qu'une forme, puisqu'il apparaît indifféremment dans les conduits et les motets —, autre indication de la fusion des formes. Le *rondellus In excelsis*, qui combine des caractéristiques du conduit et du motet, commence par un mélisme comme le conduit; ensuite les voix récitent les paroles alternativement en imitation (voir l'ex. 2 à la page suivante). On ne doit pas ignorer les affinités entre l'imitation et cet échange réciproque traité plus haut. C'est pourquoi ce n'est pas un simple accident si la musique se tourne vers l'imitation et l'écriture canonique.

Le premier canon dont on a connaissance est *Sumer is icumen in*, écrit pour quatre voix canoniques sur un *pes* ou *ostinato* à deux parties. Ce fut la première et, pendant longtemps, la seule composition connue à six voix (quoique, en pratique, les voix soient réduites à trois ou quatre par de fréquentes doublures). Le nombre inhabituel de voix marque essentiellement la recherche d'une pleine sonorité pour elle-même, autre trait typique de la musique médiévale anglaise confirmé par le grand nombre de pièces anglaises à quatre parties. On pouvait obtenir cette sonorité non seulement par le grand nombre de voix, mais aussi grâce à des accords pleins; l'emploi fréquent d'accords avec tierces n'est donc qu'une autre manifestation du même trait. Il est pos-

CHICAGO #3. *IN EXCELSIS*

7 = ♩

The musical score is written for three staves in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves begin with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a tempo marking of 7 = ♩. The score is divided into four systems. The first system has a repeat sign at the beginning. The second system has a repeat sign at the beginning. The third system has a repeat sign at the beginning. The fourth system has a repeat sign at the beginning. The lyrics 'In ex.cel.sis glo . ri . a , in ter . ris le .' are written below the fourth system.

In

In

In ex.cel.sis glo . ri . a , in ter . ris le .

ti - ci - a a - gi - tur de pu - er - o

Quem a - do - rat om - ni - a
ce - li - ca terr - est - ri -

Quem a - do - rat om - ni - a
ce li ca terr - est - ri

ce - li - ca terr - est - ri - a

Quem a - do - rat om - ni - a

Ex. 2.

sible que le ténor *ostinato* ou *pes*, formé seulement de quelques notes qui limitent sévèrement les progressions harmoniques, dérive de pratiques populaires telles que le bourdon. C'est un procédé que *Sumer is icumen in* (trouvé à Reading) partage avec de nombreuses compositions anglaises de la fin du XIII^e siècle. La *rota*, il est ainsi nommé dans le manuscrit, date de la seconde moitié du siècle et non de la première comme on le pensait autrefois, et prend place parmi les autres compositions à plusieurs voix et d'une brillante sonorité. Comme bien d'autres pièces, cette *rota* est écrite dans une notation particulière à l'Angleterre, et, chantée dans sa forme originale en mesure binaire, elle le fut par la suite en ternaire. La mesure binaire se retrouve fréquemment dans les conduits et les motets anglais à la fin du siècle et il se peut que l'Angleterre ait joué un rôle éminent en en fixant l'usage.

L'HARMONIE ANGLAISE ET LE CHANT GRÉGORIEN

La fusion des formes, l'imitation réciproque des parties, la pleine sonorité des accords à grand nombre de voix, l'emploi d'un *pes*, toutes ces caractéristiques situent la musique anglaise nettement à part. Ces traits s'affirmèrent pendant une époque de relatif isolement insulaire, bien que les innovations rythmiques de l'*ars nova* (la division de la semi-brève en valeurs plus courtes et, plus tard encore, la technique de composition isorythmique) fussent amenées de France.

Depuis la fin du XIII^e siècle, on peut, en général, reconnaître immédiatement les compositions anglaises grâce à leur emploi des accords pleins, souvent en mouvement parallèle. Ils apparaissent sous deux formes, soit comme accords complets ou de trois sons au premier renversement, soit comme accords de trois sons parallèles en position fondamentale. La dernière forme, qui est aussi la plus rare, nous rappelle de façon curieuse le strict organum archaïque de quintes. Une analyse plus approfondie montre que ces accords de trois sons parallèles n'étaient pas conçus comme des organa enrichis harmoniquement, mais comme deux rangées de tierces superposées. Ce point est confirmé par des com-

positions telles que le *Mater ora filium* qui place le cantus firmus grégorien à la voix du milieu sans aucune élaboration :

Ma ... ter o - ra

fi - li - um || no - bis

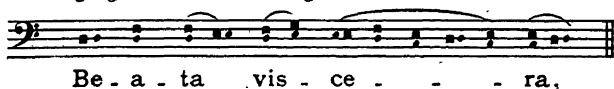
do - net gau - di - um..

Ex. 3.

Les Anglais incorporaient de différentes manières la mélodie grégorienne à leurs compositions; elle pouvait apparaître à la voix inférieure, quelquefois à la voix

supérieure ou, le plus souvent, à la voix intermédiaire. Il y avait une quatrième possibilité, le *cantus firmus migrant*, errant dans plusieurs voix, qui apparut d'abord en Angleterre. Elle indique qu'au xiv^e siècle le principe de composition successive des voix fit place graduellement à la composition simultanée. Tandis que, dans la composition écrite, les mélodies préexistantes étaient libres d'apparaître dans n'importe quelle voix, elles étaient réservées au ténor dans la polyphonie improvisée. Cette façon plus simple et populaire d'adapter le plain-chant, que l'on appelle *discantus* ou *déchant*, faisait entendre des mouvements contraires avec accent sur les intervalles parfaits. Les chanteurs anglais connaissaient bien cette technique, mais ils préféraient leur propre « déchant anglais » qui favorisait le mouvement parallèle avec accent sur les intervalles imparfaits. Par un système ingénieux de « visées », les chanteurs pouvaient lire leurs parties directement d'après le plain-chant; ils imaginaient qu'elles étaient à l'unisson avec le *cantus firmus* au début et à la fin de la phrase, et une tierce en-dessous à tout autre moment. Mais en réalité, ce qu'ils avaient imaginé, ils le chantaient une quinte au-dessus pour la voix intermédiaire (*mene*) et une octave au-dessus pour la voix supérieure (*treble*). (Voir l'exemple ci-dessous : les notes imaginées sont écrites comme des points) :

Chant grégorien et voix imaginée



Réalisation à trois voix



Ex. 4.

Il en résulte une simple série d'accords de sixtes dans lesquels le *cantus firmus* se trouve nécessairement à la basse. Les traités de « déchant anglais » sont pour la plupart écrits en anglais et datent de la première moitié

du x^v^e siècle, mais la pratique en est certainement plus ancienne. Le déchant anglais devait être transformé plus tard par les compositeurs franco-flamands en *faux-bourdon*, semblable au déchant par ses aspects harmoniques, mais différent de lui par la position et le traitement mélodique du cantus firmus.

COMPOSITIONS ISORYTHMIQUES

La technique isorythmique, cette méthode très intellectuelle qui consiste à organiser une grande composition en sections bien définies au moyen du rythme, exerça une profonde influence sur les compositeurs anglais. Mais ils l'empruntèrent à leurs confrères français sans abandonner leur propre style harmonique, et il en sortit une forme de motet rythmique d'une riche sonorité. En appliquant aussi la technique isorythmique à la messe, ils atténuaient la distinction entre le motet et celle-ci. La musique de la messe composée d'après le style du motet (la messe-motet) pose immédiatement le problème du choix du cantus firmus. La solution la plus simple était de prendre (comme l'avait fait Machaut) le propre plain-chant de la messe. Mais les compositeurs anglais choisissaient aussi d'autres chants grégoriens, qui n'appartenaient pas à l'Ordinaire, tels que des antiennes, des répons et des séquences; quelquefois ils n'employaient aucun plain-chant. Cette complexité, et le conflit possible des différents textes liturgiques, eurent une influence décisive sur l'évolution de la messe au siècle suivant.

Les sources de la musique anglaise au xiv^e siècle sont extrêmement dispersées et toutes fragmentaires; en fait, à l'exception du codex W₁, mentionné ci-dessus, nous n'avons aucun manuscrit complet d'origine anglaise antérieur au xv^e siècle. Le manuscrit d'*Old Hall*, qui contient, en même temps que des motets et des messes isorythmiques, un grand nombre de messes dans d'autres styles, est le premier document assez complet qui nous donne une idée de la composition de la messe anglaise au début du xv^e siècle.

LA MUSIQUE DE LA CHAPELLE ROYALE

Le manuscrit d'*Old Hall* date d'environ 1420, encore du vivant de Henry V, qui y est cité lui-même comme compositeur. Pour la première fois dans la musique anglaise, nous rencontrons un nombre considérable de noms de compositeurs, dont plusieurs servaient à la chapelle royale. Parmi eux se trouvent Aleyn (probablement l'Alanus qu'on trouve également dans le manuscrit de Chantilly), Byttering, Cooke, Excestre, Gervays, Pycard, Pennard, Queldryk et Swynford. Leonel Power, dont les compositions figurent le plus fréquemment, est le plus important des compositeurs de ce recueil. On y trouve aussi les noms de Damett et Sturgeon qui devinrent chanoines à la chapelle Saint-George de Windsor, et c'est la raison pour laquelle on associe le manuscrit à cet endroit. Cependant les œuvres de ces deux compositeurs ne furent ajoutées au manuscrit que plus tard et ne peuvent donc pas déterminer son origine. Quelques compositions de Dunstable et de Forest représentent les dernières additions.

Le répertoire du manuscrit d'*Old Hall* est surtout liturgique et comprend les quatre groupes des parties de la messe. Il n'y a pas de groupe de *Kyrie* parce que souvent le *Kyrie* n'était pas écrit à plusieurs voix, mais chanté comme trope de fête. Entre les groupes, on introduisit des antiennes polyphoniques de style simple et des motets pour la plupart isorythmiques. Il est évident que quelques motets, d'un style fortement dissonant et rythmique, appartiennent à la fin du *xiv^e* siècle. Les antiennes et les séquences à trois voix, composées note contre note, rappellent le vieux style sans prétention du conduit, le plain-chant se trouvant le plus souvent à la voix du milieu.

Les messes montrent une étonnante variété de styles. Le plus simple et le plus ancien est le style du conduit où les voix sont écrites en « notation de partition ». Plusieurs compositions écrites dans ce style comportaient le plain-chant, tandis que dans d'autres les paroles étaient mises en musique d'une manière libre et coulante, en style harmonique tel qu'on peut le voir dans d'autres manuscrits de l'époque. Les partitions

plus recherchées révèlent des influences à la fois françaises et italiennes. On retrouve le modèle italien dans les messes en canon, composées en imitation de la *caccia*, dans laquelle les voix supérieures, et même deux groupes de deux voix, s'organisent en canon. Le *Gloria* à cinq voix de Pycard illustre bien ce deuxième style :

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-

- bus bo-nae vo-lun-ta-tis.



Ex. 5.

Un autre style comporte de grandes sections de *tutti* à quatre ou cinq parties qui contrastent avec des sections de duos selon des groupements de voix soigneusement préparés, méthode que l'on retrouve dans les motets de l'Italie du Nord. On voit l'influence française non seulement dans les messes-motets isorythmiques, mais aussi dans d'autres composées sur le modèle de la chanson profane. Cette messe-chanson, dans laquelle le *superius* est la voix dominante, soutenue par deux voix instrumentales, était le style le plus répandu à cette époque.

LEONEL POWER ET JOHN DUNSTABLE

Leonel Power, qui travaillait à Canterbury, et John Dunstable, musicien au service du duc de Bedford, furent les deux compositeurs anglais les plus importants au début du *xv^e* siècle. Leurs œuvres marquent le passage décisif de l'*ars nova* du *xiv^e* siècle à la musique de la Renaissance. Tinctoris glorifie l'école anglaise pour avoir inauguré une nouvelle époque musicale, une autre *ars nova*, par quoi il entend la « Renaissance ». Jamais depuis, la musique anglaise n'a exercé une influence aussi profonde sur les destinées de la musique européenne.

Leonel Power doit appartenir à une génération légèrement antérieure à celle de Dunstable. Dans son œuvre apparaît un changement de style très net. Ses premières œuvres, dont beaucoup se trouvent dans le manuscrit d'*Old Hall*, forment sa « première manière » qui adhère à la tradition anglaise par son traitement formel de la dissonance et du rythme. Les œuvres de sa « deuxième manière » sont réparties dans plusieurs manuscrits importants en Italie du Nord (Trente, Aoste, Modène et Bologne) et le montrent sous un jour tout à fait différent. Ce dernier style est très semblable à celui de Dunstable; en effet, les manuscrits attribuent la même œuvre tantôt à l'un, tantôt à l'autre maître, ce qui prouve l'homogénéité de l'école anglaise. L'œuvre de Leonel Power consiste exclusivement, pour autant qu'on la connaisse, en compositions religieuses : des messes de style varié (dont l'une pour saint Thomas, patron de Canterbury), et des motets, surtout de petits motets sur des textes dédiés à la Vierge. On pouvait chanter ceux-ci à l'occasion de dévotions privées pour le culte de la Vierge, qui prit une telle importance au xv^e siècle qu'il éclipsa presque les services liturgiques réguliers. Un bon exemple de sa deuxième manière est le motet à la Vierge *Gloriosae Virginis*, dans lequel les quatre parties alternent de façon typique avec des duos destinés probablement à des solistes :

LEONEL POWER: *GLORIOSAE VIRGINIS*



vir - - - gi - nis

vir - - - gi - nis Ma

Ma - ri - æ or - - -

- ri - æ or - - - tum di -

- tum di - gnis - si - mum

- gnis - - si - - mum

Le nom de John Dunstable était célèbre dans toute l'Europe au xv^e siècle, en grande partie grâce aux louanges de Tinctoris; plus tard une véritable légende se forma autour de son nom et on vit en lui « l'inventeur du contrepoint ». Dunstable éleva le dialecte national anglais au niveau d'un style universel. Il marque l'importance de l'influence anglaise sur la musique continentale, qu'il connaissait à fond. Il cultivait les formes traditionnelles de la messe et du motet, aussi bien isorythmiques que libres, et celles de la chanson-motet de dévotion; mais il y développa graduellement un nouveau style d'importance fondamentale pour l'avenir. Martin le Franc, l'observateur pénétrant de la cour de Bourgogne, affirma à l'époque que Binchois et Dufay le considéraient comme leur modèle. Le Franc attribue la « nouvelle pratique de faire frisque (alerte) concordance » à la « contenance anglaise » de Dunstable. Il est certainement vrai que le nouveau style consonnant ou « panconsonnant » représente la majeure contribution de Dunstable à la transformation de la musique médiévale en celle de la Renaissance. Il élimina du contrepoint les dissonances non préparées et les frictions entre les voix que l'on trouve encore dans ses premières œuvres, et il transforma les syncopes non préparées et dissonantes en suspensions préparées. Cette clarification du traitement de la dissonance, en même temps que l'harmonie anglaise traditionnellement riche, expliquent l'impression générale, d'une nouveauté frappante, dans sa musique, celle de l'euphonie perpétuelle. Ce nouveau style n'est entièrement réalisé que dans un petit nombre de ses œuvres, dont le motet déclamatoire *Quam pulchra es*. Cette œuvre est également très remarquable par l'établissement d'une nouvelle relation entre paroles et musique : le rythme déclamatoire du texte détermine le rythme musical. La musique de Dunstable est maintenant facilement accessible dans l'édition de ses œuvres complètes.

Dunstable partage avec les compositeurs de l'école anglaise le don d'écrire des phrases continues et des mélodies finement ciselées. Ses compositions commencent souvent par un motif qui esquisse l'accord de trois sons, s'élève à la sixte ou à l'octave, et tourne alors vers la cadence. De cette manière stéréotypée de faire débiter une composition, on peut dire qu'elle est la

marque de fabrique, anglaise, de la période de Dunstable. Sa musique montre un sens très développé de la recherche d'une certaine sonorité par la disposition des voix, son goût pour les duos « panconsonnants » et les progressions harmoniques qui n'accentuent pas encore la cadence parfaite de l'harmonie fonctionnelle. La seule innovation importante de forme concerne la messe. Leonel et Dunstable furent les premiers à relier les différents mouvements de l'Ordinaire au moyen d'un cantus firmus au ténor qui restait toujours le même. Ainsi l'Ordinaire devint-il une œuvre d'unité strictement musicale, et cette nouvelle conception révèle l'apparition de préoccupations artistiques dans le domaine de la liturgie. La messe cyclique nouvellement créée, véritable enfant de la Renaissance, est la dernière innovation anglaise de conséquence universelle. Le premier pas vers cette unification fut la création de mouvements par couples, qui furent finalement groupés deux à deux en un cycle complet. Parmi les premières messes cycliques se trouvent la *Missa Alma Redemptoris* de Leonel, et la *Missa Da gaudiorum* de Dunstable. Le duo d'ouverture de la *Missa Rex seculorum*, attribuée à Leonel aussi bien qu'à Dunstable, nous donne une idée de la douceur anglaise dans la composition des duos :

DUNSTABLE

ou LEONEL : *MISSA REX SECLORUM; GLORIA*

□ = ♪

Et in ter - ra

Et in ter - - ra

5

pax ho - mi - nibus bo - ne vo - lun

8

pax ho - mi - nibus bo - ne vo -

10

- ta - tis. Lau da - mus

8 - lun ta - tis. Lau - da - mus

15

te. Be - ne - di - ci - mus

8 te. Be - ne - di - ci - mus

te. A - do - ra - mus

8 te. A - do - ra - mus

20

te. Glo - ri - fi -

8 te. Glo - ri - fi -

25

- ca -

- ca -



Ex. 7.


CONTEMPORAINS ET SUCCESSIONS DE DUNSTABLE

Power et Dunstable étaient entourés d'un groupe de compositeurs moins importants, mais non pas toujours inférieurs, dont les œuvres ont été conservées soit en Angleterre, soit sur le continent, ou bien partagées entre les deux. Le plus ancien d'entre eux est Piamor, auteur d'un motet déclamatoire. Parmi les autres on trouve les noms de Benet, Bloyne (Blome), Forest, Markham, Newland, Sandley, Souleby (Soursby), Stone, Tyling et Wywell. Beaucoup d'œuvres anonymes sont désignées dans les manuscrits par le terme *Anglicanus*, qui indique leur origine. Bedingham, Plummer (Polumier), Morton et Frye forment un groupe quelque peu postérieur. Bedingham écrivit des chansons en français, en italien et en anglais, et plusieurs messes dont l'une est basée sur le *Dueil angoisseux* de Binchois. Plummer, qui servit à la chapelle royale jusqu'en 1462, est connu pour ses remarquables chansons-motets, spécialement son *Anna mater matris* à quatre voix, où il fait un usage large et méthodique de l'imitation.

Robert Morton fut un des compositeurs anglais qui servirent à la cour de Bourgogne. Il donnait des leçons de contrepoint au futur Charles le Téméraire, et ses chansons charmantes étaient justement célèbres. Walter Frye, lui aussi, travaillait à la cour bourguignonne; sa tendre chanson-motet *Ave regina caelorum mater* était l'une des compositions les plus connues de l'époque, et fréquemment d'autres compositeurs retravaillaient ses chansons. Son style mélancolique est bien illustré dans cette chanson sur des paroles anglaises :

WALTER FRYE: *ALAS, ALAS*

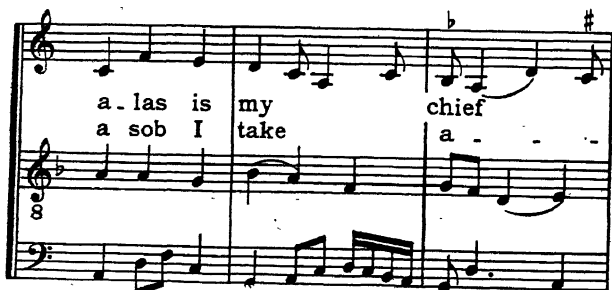
□ = 



1. A - las a -
2. In stead of



- las rest



a - las is my chief
a sob I take a

song, For pain and woe no
- mong, For mine own heart and

This system consists of three measures of music. The first measure contains the lyrics 'song, For pain and woe no'. The second measure contains ' - mong, For mine own heart and'. The third measure is empty. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. There is a small '8' in the first measure of the treble staff.

heave a long

This system consists of three measures of music. The first measure contains the lyrics 'heave a long'. The second measure is empty. The third measure is empty. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. There is a small '8' in the first measure of the treble staff.

- ther can I sing
sigh

This system consists of three measures of music. The first measure contains the lyrics '- ther can I sing'. The second measure contains 'sigh'. The third measure is empty. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. There is a small '8' in the first measure of the treble staff. A first ending bracket is present over the third measure, with a '1.' marking the start of the ending.



Ex. 8.

L'une de ses messes cycliques est basée sur un motet et révèle des éléments de la technique de la parodie.

LA MUSIQUE DANS LES CHAPELLES ET LES COLLÈGES

La musique anglaise de la seconde moitié du ^{xv}e siècle se développa sans beaucoup de contacts avec les grands courants de la musique européenne. Outre la chapelle royale et les monastères, de nouveaux centres musicaux prirent naissance dans les chanteries des donations privées, des cathédrales, et dans les chapelles nouvellement fondées des collèges (Eton Collège, King's College à Cambridge) où se célébraient des vêpres extraliturgiques, surtout en l'honneur de la Vierge.

Certains chants du processionnal de Salisbury furent adaptés dans un simple style d'accord souvent avec un supérieur élaboré. Ici nous trouvons également les premières mises en musique polyphoniques de la Passion, dans lesquelles alternent des parties psalmodiées et polyphoniques. Le *carol* était un autre genre important de la musique anglaise. A l'origine chanson de danse populaire et monodique, il s'était transformé en une composition polyphonique stylisée pour deux ou trois voix (plus tard même pour quatre). On ne doit pas confondre le *carol* anglais avec la *carole* française. Il représente un type spécifiquement anglais, avec des textes anglais ou anglais-latins en partie religieux et en partie moralisateurs, politiques ou amoureux. Il jouissait d'une grande

faveur dans les cercles monastiques et universitaires; on l'introduisait aussi quelquefois dans la liturgie. La forme correspondante en latin fut la *cantilena*. Le *carol* se tient à mi-chemin entre le style de la chanson et celui du conduit, mais il possède une saveur plus populaire et une forme en sections distinctes dans laquelle un *burden* (bourdon), invariable au début, alterne avec un couplet variable. On pouvait allonger ces deux parties par des reprises du chœur :

CAROL: SAINT THOMAS HONOUR WE

BURDEN

8 Saint Tho . mas ho . .

5 - - - nour we thro whose blood Ho .

10 (b) - ly — Church — is — made —

VERSE 15

8 - - - free . All Ho , ly

8 Church was but a thrall,

20 25

8 all Ho-ly Church was but a thrall,

Ex. 9.

Vers la fin du xv^e siècle, la principale activité musicale semble se concentrer sur trois grandes formes, l'antienne mariale (spécialement le *Salve Regina*), le *Magnificat* et la messe. Ces trois types sont composés dans le même style comme en témoignent les relations musicales directes entre certains *Magnificat* et certaines messes. L'augmentation de la sonorité est très évidente; le nombre normal des voix est passé maintenant à cinq; mais des compositions pour six voix et même plus ne sont pas rares. Des antiennes et des cantiques, auparavant modestes, sont traités maintenant comme de gigantesques motets. Ils sont souvent construits sur un cantus firmus au ténor, et les nombreuses voix sont disposées en grandes sections contrastantes sur lesquelles se détachent des duos et des trios groupés de manières diverses. Les rapports avec les pratiques anglaises antérieures sont clairs, mais ce qui était alors simplement suggéré s'est maintenant considérablement amplifié par une sorte de développement inné. En dépit du nombre de voix, la polyphonie emploie très peu l'imitation dans son contrepoint; elle accentue la sonorité des grands

contrastes, et les complexités rythmiques des voix entremêlées.

Les principaux compositeurs de cette période sont Brown, Cornyshe, Davy, Lambe, Ludford et Robert Fayrfax. Ce dernier, le plus célèbre en Angleterre, reçut le titre de docteur des universités de Cambridge et d'Oxford. Les œuvres de cette période se trouvent dans trois grands manuscrits à Eton, Gonville et Caius College (Cambridge) et à Lambeth Palace (Londres).

Alors qu'elle avait eu une influence dominante sur le développement de la musique européenne pendant la période de Dunstable, la musique anglaise était revenue à la fin du siècle à une situation d'école nationale dont les traits évoluaient dans l'autonomie. Qu'elle soit parvenue à créer des formes nouvelles et des styles nouveaux en dépit de son habituel conservatisme rétrospectif, est un des paradoxes rafraîchissants de l'histoire musicale.

Manfred F. BUKOFZER.

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS MUSICALES :

The Winchester Troper, éd. par W. H. Frere, Henry Bradshaw Society, VIII, Londres, 1894.

HANDSCHIN, J., *A Monument of English Mediaeval Polyphony : The Manuscript Wolfenbüttel 677*, *The Musical Times*, LXIII, 1932; LXXIV, 1933.

The Old Hall Manuscript, transcrit et édité par Alexander Ramsbotham, complété par H. B. Collins et Dom Anselm Hughes, vol. I, 1933; vol. III., 1938.

John Dunstable Complete Works, éd. par Manfred Bukofzer, *Musica Britannica*, VIII, Londres, 1953.

The Eton Choirbook, transcrit et édité par Frank Ll. Harrison, *Musica Britannica*, X, Londres, 1956.

OUVRAGES GÉNÉRAUX :

BESSELER, H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931.

BUKOFZER, M., *The Gyml : the Earliest Form of English Polyphony*, Music and Letters, XVI, 1935.

Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen, 21^e vol. de la Collection d'études musicologiques fondée par Karl Nef, Strasbourg, 1936.

REESE, G., *Music in the Middle Ages*, Londres, 1940.

BORREN, Ch. van den, *Etudes sur le XV^e siècle musical*, Anvers, 1941.

BUKOFZER, M., *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950.

BESSELER, H., *Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig, 1950.

John Dunstable, a Quincentenary Report, The Musical Quarterly, vol. XL n°1, janvier 1954.

Early Medieval Music up to 1300, publié sous la direction de Dom Anselm Hughes, *The New Oxford History of Music*, vol. II, Londres, 1954.

HARRISON, Frank Ll., *Music in Medieval Britain*, Londres, 1958.

LA MUSIQUE DE DANSE ET LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

LE titre de ce chapitre groupe deux types de musiques que l'on doit traiter séparément, bien qu'elles interfèrent dans une large mesure. La musique instrumentale n'est pas nécessairement de la musique de danse, et la musique de danse n'est pas toujours instrumentale. La musique de danse est définie par ses fonctions et son but, et le fait que ce soient des instruments, des voix ou un mélange des deux qui l'interprètent n'a pas d'importance. C'est la fonction et non pas le moyen qui compte. La musique instrumentale est définie par ce moyen, l'instrument, et il importe peu qu'elle fonctionne comme musique de danse, musique de chambre autonome ou musique liturgique. Mais ici se pose une autre question capitale : l'intermédiaire instrumental se reflète-t-il aussi dans le style de la musique ? On verra plus loin, dans ce chapitre, que, dans la musique médiévale, se développent, sur un champ limité, certains traits de style que l'on peut appeler justement « idiomes instrumentaux ».

Notre connaissance de la danse au début du Moyen âge, nous la tenons surtout des chroniques, des textes des conciles d'Eglise et de la littérature. Ces documents montrent d'une manière très évidente que la danse était une activité fondamentale de la vie médiévale, non seulement sur la place du marché et dans les fêtes profanes des communautés, mais encore — et cela nous surprend davantage — à l'église. L'épidémie de danse qui, à la fin du Moyen âge, se répandit sur toute l'Europe prit la forme de danses macabres, danses de la mort, et danse de Saint-Guy. On parle du caractère extatique de cette dernière dans plusieurs textes, mais nous ne savons pratiquement rien de la musique de ces danses. Les documents musicaux encore existants datent, à quelques exceptions près, du XIII^e siècle, bien que les mélodies qui

y sont inscrites remontent en partie au siècle précédent. C'est pourquoi nous limiterons notre exposé à la musique de danse et à la musique instrumentale, de la fin du xiii^e au xv^e siècle.

LA CAROLE

Les poèmes courtois et les romans en vers tels que *le Roman de Renart*, *Guillaume de Dole*, *le Roman de la Violette*, *le Roman de la Rose* et bien d'autres, abondent en références sur la danse, le chant et le jeu d'instruments. Il est difficile de savoir dans chaque cas, à quel point ces descriptions sont exactes et dans quelle mesure le choix de termes particuliers est dû à des licences poétiques. Mais il n'y a pas de doute que la danse mentionnée le plus fréquemment est la *carole*. L'origine et l'étymologie de la *carole* sont encore un sujet de controverse. On a prétendu que le mot « carole » était une transformation gallicisée de *chorea*, de *corolla* (diminutif de *corona*), du nom Carolus, ou de l'exclamation liturgique populaire : *kyrie*. Quelle que soit la dérivation correcte selon la philologie moderne, il est significatif que plusieurs dictionnaires du xiii^e siècle, dont l'un de Jean de Garlande, grammairien et théoricien musical anglais, s'accordent pour dire que la carole était l'équivalent français du latin *chorea* (danse).

Plusieurs sources littéraires semblent faire une distinction entre la carole et la danse. On a expliqué cela comme l'expression du contraste entre une danse en chaîne chantée (carole) et une danse par couples ou petits groupes de trois. Il se peut que cette distinction ait eu une signification sociale, puisque la danse en chaîne était associée aux formes plus populaires de danses bourgeoises et paysannes, et la danse par couples aux formes plus aristocratiques, bien qu'aucun des types ne soit limité à l'un des groupes sociaux. Toutes les sources ne font pas cette distinction. « Danse » était alors, comme aujourd'hui, un terme général s'appliquant à toutes les sortes de danses, et c'est seulement dans certains cas qu'il serait nécessaire de lui donner un sens spécifique.

Dans l'interprétation des danses, les éléments chorégraphiques et musicaux étaient inséparables. En général, la carole était chantée (ou chantée et jouée) et la danse — dans le sens spécifique — jouée sur un instrument. La

musique qui accompagnait la danse d'un groupe important pouvait aisément être chantée par un chœur (à l'unisson); tandis que celle, plus difficile, qui accompagnait la danse par couples, ou par un petit nombre de participants, sollicitait l'interprétation d'un jongleur ou d'un ménestrel. La seule musique instrumentale de danse que nous ayons conservée date d'une période relativement plus récente dont nous traiterons plus loin. Sur la musique des premières caroles nous possédons quelques renseignements, mais malheureusement peu précis.

La carole était chantée de préférence en plein air; les participants se tenant par la main en forme de chaîne ouverte. Les miniatures de l'époque représentent précisément cette formation de danseurs. L'exécution de la carole est caractérisée par les interventions alternées d'un chef (coryphée, ou « chante-avant ») et du groupe entier. Les formes varient dans le détail, mais elles ont toutes un trait commun fondamental : le refrain (*responsorium* ou *ripresa*) chanté par le groupe choral. Le refrain, qui répétait toujours le même texte et la même musique, se dansait sur un mouvement circulaire ou latéral de la chaîne entière. Pendant les couplets du chef, le mouvement s'interrompait, chacun restant à sa place et marquant la mesure par des mouvements rythmiques des bras. La corrélation entre le mouvement de la danse et le refrain d'une part, et entre l'intervention du soliste et l'interruption du mouvement de l'autre, a survécu jusqu'à nos jours dans certaines danses populaires. On trouve cela aussi dans la *ballata* italienne du XIII^e siècle; d'ailleurs le terme technique *stance* dérive probablement du latin *stare*. La monotonie musicale du refrain était compensée par l'activité de la danse. Ainsi les éléments des formes musicales et chorégraphiques étaient-ils intimement liés. C'était une forme d'une ingénieuse simplicité; le chœur ne devait rien savoir de plus que le refrain, tandis que le chef ajoutait (ou improvisait) de plus en plus de vers, ou *addimenta*, alors que la danse se poursuivait. Les deux formes musicales et littéraires les plus fréquemment mentionnées dans les romans en vers à propos de la carole sont le rondeau ou rondelet et le virelai. Il faut se rappeler que la carole était le nom d'une danse de groupe et ne désignait pas une forme musicale spécifique.

LA MUSIQUE DES CHANSONS A DANSER

Les formes musicales fixes, ou formes à refrain, comprenaient en plus du rondeau et du virelai, la bergerette, la ballade et d'autres types non spécifiés, appelés chansons ou chansonnettes, qui, elles, n'avaient pas toujours de refrain. La musique de ces chants a été conservée quelquefois dans les romans en vers eux-mêmes. Plus fréquemment cependant, ils ne donnent pas la musique, de sorte que nous devons aller vers d'autres sources, vers les chansons à refrain ou les voix supérieures des motets. Le terme « motet », au XIII^e siècle, indique non seulement la forme polyphonique, mais quelquefois le simple refrain. La notation du début du XIII^e siècle présente une difficulté supplémentaire; elle n'indique pas le rythme, et laisse ainsi dans le vague ce qui est l'essentiel d'une chanson à danser. Quelques mélodies de rondeau tirent sans aucun doute leur origine des *clausulae* liturgiques que l'on changea ensuite en motets latins et français. Un vers caractéristique, habituellement la phrase finale d'un motet, pouvait être tiré du contexte, et devenir indépendant comme refrain monodique. Cependant, comme les mêmes refrains servaient quelquefois à des ténors différents, on utilisait aussi le procédé contraire. Les refrains de rondeaux bien connus étaient incorporés au motet et opposés au ténor liturgique. C'est le principe du motet enté.

LE RONDEAU ET LE VIRELAI.

Le Roman de Guillaume de Dole contient plusieurs rondeaux sur des sujets extrêmement populaires à l'époque, par exemple le thème de *la Belle Aeliz* :

Main se leva bele Aeliz	a
<i>mignotement la voi venir</i>	A
bien se para, mieus se vesti	a
desoz le raim.	b
<i>Mignotement la voi venir</i>	A
<i>cele que j'aim.</i>	B

La partie en italique constitue le refrain qui tient en deux vers, A et B (majuscules indiquant le refrain). La musique de ces deux vers suffirait normalement à recomposer la pièce entière. Les vers en romain, désignés par

des minuscules, sont dits par le soliste. Le schéma aAabAB est celui du rondeau primitif, qui ne diffère de la forme complètement développée que par l'absence du refrain au tout début. La musique de notre rondeau n'est pas connue dans sa forme complète, seul le refrain apparaît comme citation à la fin d'un motet :



La notation mesurée du motet rend au moins le rythme définitif. On pourrait facilement reconstituer le rondeau en entier à partir de la musique du refrain, selon le schéma donné. Cependant, nous ne l'avons pas fait parce qu'on retrouve le vers « *Main se leva bele Aelîz* » avec divers autres refrains; de sorte qu'il est impossible de savoir quelle est sa disposition originale. Dans d'autres cas, les vers du refrain et du solo ne s'accordent même pas en longueur, comme par exemple dans le rondeau suivant de *Guillaume de Dole*. L'auteur le cite à propos d'une carole qui est même évoquée dans le texte :

C'est tot la gieus en mi les prés
Vos ne sentés mie les maus d'amer ?
 dames i vent por caroler
 remirez vos bras
Vos ne sentés mie les maus d'amer
 [au]si com je fas ?

Ici encore, seule la musique du refrain nous est parvenue. En outre, elle n'existe que dans une notation incertaine, dans une chanson à refrain, et il est difficile d'ajuster la musique aux autres vers. Le rondeau a été publié en compagnie de beaucoup d'autres en une version « reconstituée » dans laquelle on a procédé à plusieurs ajustements plus ou moins arbitraires. De telles reconstitutions créent

une impression trompeuse et sont fondées sur l'hypothèse erronée selon laquelle les rondeaux étaient toujours de construction régulière. L'échange constant des vers dans ces formes populaires rend ces entreprises, effectuées uniquement à partir des refrains, extrêmement hasardeuses.

Le virelai, appelé *ballata* en Italie, était un peu plus complexe que le rondeau. Il se présentait selon les schéma AB cc ab AB, illustré dans *C'est la fins* :

The musical score is written in 6/8 time and consists of four staves. The first staff is labeled 'A' and contains the lyrics 'C'est la fins, la fins koi que nus di - e'. The second staff is labeled 'B' and contains the lyrics 'j'a - me - rai.' and 'C'est la jus en C'est la fins, je'. The third staff is labeled 'a' and contains the lyrics 'mi le pré, Jus et baus (et baus) i veul a - mer. C'est la fins, la fins koi -'. The fourth staff is labeled 'b' and contains the lyrics 'a levés, bele a - mi - - e. que nus di - e j'a - me - - rai.'.

Ex. 2.

Le refrain de ce virelai provient d'une *clausula* liturgique ; nous connaissons donc son rythme original. Les rythmes modaux à trois temps, qui donnent à la musique un poulx régulier et un élan rythmique, rendirent possible la transformation de la musique sacrée en musique de danse. Il faut remarquer que le vers « C'est la jus en mi le pré » est pratiquement identique au premier vers du rondeau cité ci-dessus.

Certains rondeaux français existent seulement comme motets à deux parties dans lesquels le ténor liturgique a été ajusté à la forme du rondeau. Il se peut que ces pièces

dérivées n'aient pas été écrites pour la danse. Composées par des musiciens professionnels, elles sont des divertissements pour l'aristocratie cultivée, comparables aux danses stylisées de la *suite* de l'époque baroque, ou au menuet de la symphonie classique.

LES CHANSONS DE TROUVEURS ET LA DANSE.

Il est remarquable que, contrairement à une vague croyance populaire, l'immense répertoire des trouvères et des troubadours se situe, en général, nettement à l'écart des chansons à danser que nous venons de décrire. Les chansons d'amour courtoises étaient conçues sur un plan plus élevé; elles étaient écrites pour être écoutées. L'influence de la danse est peu importante sur la musique des trouvères et des troubadours. Il est vrai que quelques manuscrits des derniers trouvères contiennent plusieurs rondeaux et genres apparentés, sous la forme d'additions postérieures. Il faut aussi mentionner quelques chansons à danser provençales, mais qui ont été publiées si fréquemment qu'on a pu croire qu'elles étaient significatives du caractère général de l'œuvre des trouvères. En réalité, c'est le contraire.

Un cas très spécial et bien connu est celui du *Kalenda maya*, improvisé par le troubadour Raimbaut de Vaqueiras sur la mélodie d'une *estampie* instrumentale que deux jongleurs venaient de jouer sur la vielle. Naturellement, le chant suit les règles de la forme instrumentale. Il confirme Jean de Grouchy, selon qui l'*estampie* et la *ductia* pouvaient être aussi bien instrumentales que vocales. On n'a pas suffisamment insisté sur le fait que le rythme de cette mélodie sans prétention n'est pas indiqué dans le manuscrit. Les transcriptions modernes offrent au moins trois solutions rythmiques qui donnent chacune à la mélodie une structure de phrase différente et en conséquence un caractère différent.

Apparition de la ballade. — Le chant provençal sur la Reine du Printemps, *A l'entrada del tens clar*, une des mélodies les plus charmantes de l'époque, est peut-être encore plus célèbre. L'exclamation chorale « *eya* » sert de refrain interne, et le chant s'achève sur le refrain : « *A la via* ». La première phrase répétée se différencie par la terminaison *ouverte* la première fois, et *fermée* la seconde. Le schéma est ainsi le même que celui de la ballade au

xiv^e siècle. Si cette forme n'est pas rare en dehors de la danse, par exemple dans la musique des trouvères, il semble que *A l'entrada* soit le premier chant à danser en forme de ballade. La mélodie nous est conservée dans un seul chansonnier, en neumes mal écrits, sans rythme, et l'on ne peut se fier ni à la notation, ni à la distribution des syllabes sur la partition. Comme d'habitude, les transcriptions modernes ne s'accordent pas sur l'application des modèles de rythmes modaux; la première des deux solutions données dans l'exemple 3 (ci-après) détruit l'élan rythmique de la mélodie de danse en égalisant toutes les notes, et la deuxième dérange la structure symétrique de la phrase en ne donnant au cri « *eya* » que deux temps assez essoufflés :

1^{re} solution2^e solution

Ex. 3.

Heureusement deux conduits latins empruntèrent cette mélodie. Bien qu'elles laissent quelques questions en

suspens, ces versions à trois parties nous éclairent sur le rythme voulu.

Ainsi, dans l'exemple 4, une nouvelle transcription a été essayée dans laquelle la mélodie de la ballade a été ajustée et corrigée par analogie avec les versions polyphoniques. La mélodie se développe, selon cette solution, dans des phrases symétriques, adéquates à une chanson à danser.

A

8 A l'entra-da del tensclar e - y - a,
E per je - los ir - ri - tar e - y - a,

1.

8 per joi - a re - començar e - y - a,
vo la re - gi - na mostrar

2.

8 quel est si a - mo - ro - sa A la vi', —

8 a la vi - a, je - los — lais - saz nos,

8 laissez nos bal - lar — en - tre nos, — en - tre nos.

Ex. 4.

Les additions en notation mesurée aux chansonniers de la seconde moitié du XIII^e siècle éliminent les incertitudes à l'égard du rythme. Parmi celles-là se trouve le chant provençal *Ben volgra s'esser poges*, qui s'intitule *dansa*, formé d'une danse chantée parente du virolai. Elle présente un arrangement de phrases strictement symétriques

dans le rythme régulier du premier mode, ainsi que le fait un rondeau latin interpolé dans le *Ludus super Anticlaudianum*. Ce dernier est un *contrafactum* du chant à danser français *Qui grieve ma cointise*, qui n'a pas survécu dans sa version profane. Les rondeaux, virelais et ballades polyphoniques des xiv^e et xv^e siècles sont d'une musique très stylisée; ce sont surtout les formules rythmiques très complexes de la fin du xiv^e siècle qui rendaient la danse absolument impossible.

DANSES CLÉRICALES

Les *contrafacta* latins qu'on vient de citer nous rappellent cette vérité fondamentale : la distinction entre profane et sacré n'avait qu'une valeur relative dans la musique médiévale. Cela se manifeste d'une manière encore plus frappante dans les danses cléricales sacrées. Les rapports officiels de l'Eglise fulminent souvent contre l'excès de danse « à l'église, au cimetière et dans les processions », preuve que la danse rituelle était une coutume que l'on ne pouvait pas déraciner complètement. Certains manuscrits liturgiques mentionnent expressément les danses du chantré et des jeunes religieux (*clericuli*), et, ce qui est encore plus surprenant, leurs danses sur des mélodies grégoriennes (répons et antiennes) qui n'avaient pas été composées à cet effet. Mais il existe un assez grand répertoire de danses cléricales proprement dites, avec texte latin, et qui étaient certainement destinées aux processions de fête. On les trouve dans un manuscrit de la Biblioteca Laurenziana à Florence, et dans nombre de documents très éparpillés du xiii^e siècle. Le manuscrit de Florence, source la plus importante pour l'étude de la polyphonie de l'école de Notre-Dame, contient la plupart des danses dans son dernier fascicule; il est décoré d'une miniature qui représente des religieux dansant dans la formation typique de la carole. Les danses, en forme de courtes chansons monodiques, peuvent être considérées comme des conduits ou chants processionnels. Leurs textes indiquent qu'elles furent composées pour le temps de Noël (la Nativité, Saint-Etienne, les Saints Innocents, la Circoncision et l'Epiphanie), pour Pâques, pour la Pentecôte et pour les fêtes des saints (saint Jean, saint Nicolas). Il faut remarquer que ces fêtes coïncident avec les

fêtes païennes du solstice et du printemps, que la musique et la danse populaires avaient toujours célébrées. A ces moments-là les religieux, et particulièrement les jeunes *clericuli*, étaient autorisés à danser sur des textes pieux qui mentionnent souvent le mot *tripudium* (danse). La crosse des prélats, le *baculus*, servait de thème favori à ces chansons, et des offices spéciaux comme celui des Saints Innocents offraient de nombreuses occasions de diversions humoristiques. L'office de la Circoncision de Sens et de Beauvais, appelé incorrectement « Fête des Fous », contient le conduit bien connu *Orientis partibus*, dans lequel on salue l'âne par le refrain français solennel : « *Hez, Sir asne, hez !* » Certaines danses cléricales et chants similaires étaient célèbres ; ils apparaissent non seulement dans l'Office de Pierre de Corbeil, mentionné ci-dessus, mais encore en Espagne (Ripoll et Montserrat), en Italie (Bobbio), en Allemagne (Moosburg) et en Angleterre. On peut évoquer des modèles plus anciens de cette littérature, jusqu'aux tropes et *cantiones* de Saint-Martial, au début du XII^e siècle.

LES CAROLES LATINES.

Les danses cléricales du manuscrit de Florence sont pour la plupart des rondeaux ou *rondelli*, sans refrain initial. Quelques-uns suivent le schéma primitif aA bB, peut-être modèle de base de la forme plus développée. A ce propos, il faut rappeler que le mot « carole » désignait aussi, au XIII^e siècle, le bas-côté d'une église — précisément l'endroit où les « caroles cléricales » étaient exécutées. La forme même du rondeau révèle un rapport étroit avec la danse, mais il serait excessif de considérer *a priori*, comme on l'a quelquefois proposé, chaque chant de ce genre comme un chant à danser. Les caroles latines constituent le premier grand groupe de chants à danser dont on ait préservé la musique. De nombreuses hypothèses ont été émises au sujet de l'origine de ce genre. Selon une théorie, le rondeau tirerait son origine de la poésie latine des religieux, pour en venir ensuite à la poésie profane ; selon la théorie contraire, le caractère sacré du rondeau aurait trouvé son origine dans des modèles profanes perdus depuis. Mais il ne semble pas que la réponse à cette question réside dans une alternative aussi absolue. Etant donné la constance des emprunts du domaine profane au

domaine sacré et vice versa, il semble plus probable que le genre du rondeau prit naissance à la fois dans les deux. En effet, certaines caroles existent en même temps en latin et en français, et l'on ne sait pas de façon certaine quelle est la version originale.

Les caroles latines sont formées de phrases simples et concises dont les paroles sont présentées, soit syllabiquement, soit accompagnées de courts mélismes. En dépit de la simplicité de l'ensemble, il y a une surprenante variété de détails qui rendent difficile l'établissement d'un type « normal ». Fréquemment les reprises de la musique et des vers ne coïncident pas, de telle manière que des enjambements assez complexes se créent entre les éléments de la musique et du texte. Les vers du *rondellus* de Pâques, *Qui passus est* (ex. 5), sont dans la forme d'un rondeau strict (aA ab AB), mais le schéma musical correspondant est aA bc BC, ou, si l'on prend les deux dernières phrases ensemble, aA; bB. L'exemple montre, une fois de plus, que les reconstitutions à partir de la seule musique du refrain peuvent donner lieu à de fausses interprétations des projets des compositeurs.

8 Qui passus est pri-di-e No-vus gi-gas
Re-sur-re-xit ho-di-e Re-sur-re-xit

8 ge-mi-ne sub-stan-ci-e.
ho-di-e rex glo-ri-e.

Ex. 5.

Le recueil florentin comprend aussi des formes strophiques, avec ou sans refrain. L'une de celles-ci, la gaie carole de Noël, *Leto leta concio* (ex. 6) ressemble de manière frappante à la ballade *A l'entrada* (voir ex. 4) par le rythme et la structure de ses phrases. Mais il faut se rappeler que l'interprétation rythmique est hypothétique, puisque les *rondelli* sont tous écrits en notation carrée :



Ex. 6.

Les caroles sacrées du xiv^e siècle ne laissent aucun doute au sujet du rythme. Le recueil le plus intéressant de l'époque, le *Llibre Vermell* du monastère de Montserrat, contient des chants sacrés composés par des moines pour remplacer les chants profanes inconvenants sur lesquels les pèlerins avaient l'habitude de danser. Dans le manuscrit on voit l'inscription *a bal redon* (dans une danse en rond) sur plusieurs mélodies, dont l'une est *Ad mortem festinamus*. Cette composition mérite une attention spéciale parce que c'est la première mélodie connue qui soit en rapport avec la danse de mort, sombre thème du siècle balayé par la grande peste. C'est un virelai (Ex. 7), dont le texte développe un chant latin antérieur, de forme plus simple et de mélodie différente de celle du xiii^e siècle :



Ex. 7.

La chanson à danser était essentiellement monodique bien que son influence s'étendît aussi, de temps en temps, aux conduits polyphoniques comme on l'a mentionné dans le passage consacré à *A l'entrada*. On connaît d'autres cas semblables, ce qui prouve que la ligne de démarcation entre la monodie et la polyphonie était aussi fluide que celle qui existe entre la musique profane et la musique sacrée. Il est douteux que l'on ait dansé sur des versions polyphoniques puisque la polyphonie tendait à obscurcir la distinction entre les parties de solo et les parties de chœur. En tout cas, l'art raffiné de la polyphonie n'hésitait pas à remonter aux sources plus humbles de la monodie. Il serait faux, néanmoins, de considérer la musique simple de la carole et des danses cléricales comme celle de « chansons populaires », au sens moderne du terme; au plus celles-ci étaient-elles des « chansons popularisantes », destinées aux classes cultivées et composées par des poètes et des musiciens cultivés.

LA PARTICIPATION DES JONGLEURS ET DES MÉNESTRELS

En général, les danseurs exécutaient eux-mêmes la musique de la carole, mais des descriptions de l'époque mentionnent souvent aussi des instruments de soutien, joués par des musiciens professionnels, les jongleurs et les ménestrels. La différence entre ces deux groupes est surtout d'ordre social. Les jongleurs, qui étaient des musiciens ambulants et des amuseurs, ne jouissaient d'aucune considération. Les ménestrels, musiciens qui avaient une situation fixe à la cour ou parmi la suite d'un seigneur, étaient toutefois mieux vus; plus tard, ils entreprirent de s'organiser dans les villes en corporations ou confréries de musiciens et parvinrent à une situation encore supérieure.

L'infériorité sociale des jongleurs et des ménestrels, termes employés souvent indifféremment à l'époque, était due, semble-t-il, au fait qu'ils étaient essentiellement des musiciens exécutants, c'est-à-dire des « joueurs » et non des « trouveurs ». Seuls ces derniers jouissaient du prestige lié à la création poétique et musicale. Souvent le trouveur ne daignait même pas chanter sa propre musique; il en laissait le soin au jongleur. Un

jongleur s'élevait dans l'échelle sociale en devenant trouveur; et si, comme cela se produisait souvent, un trouveur était amené par l'adversité, à devenir jongleur, il perdait son rang.

Il y avait une grande variété d'instruments à archet, à vent et à cordes pincées, mais l'instrument principal, avec lequel on représenta souvent le jongleur, était la vielle. Selon Grouchy et Elias Salomon, c'était l'instrument à tout faire sur lequel on pouvait jouer facilement toutes les formes musicales. Evidemment la musique vocale ne change pas de caractère quand elle est accompagnée par des instruments ou quand elle est fredonnée (ou sifflée), c'est-à-dire lorsqu'elle devient momentanément « instrumentale ». Alors que les mélodies vocales peuvent toujours être jouées sur un instrument, l'inverse n'est pas toujours vrai, parce que les instruments permettent une gamme plus étendue que celle de la voix humaine, des ornements et des traits mélodiques trop rapides pour elle. C'est précisément de ces deux points du langage instrumental que traitent les théoriciens de l'époque.

On peut donc distinguer la musique où les instruments jouent un rôle accessoire ou facultatif, et celle où ils sont essentiels. Tout au long du Moyen âge l'accompagnement accessoire des instruments est normal. La musique vocale pouvait être doublée à l'unisson ou à l'octave et était ainsi, en puissance, de la « musique de chambre mélangée ». Les romans en vers indiquent que le jongleur accompagnait le chanteur, puisque le noble trouveur, habituellement, ne jouait pas lui-même. Il semble que cet « accompagnement » consistait seulement à jouer la mélodie, peut-être avec quelques légers ornements. Mais, de plus, avec l'instrument, on jouait les préludes et les postludes qui se situaient entre les versets. De telles introductions sont citées non seulement par Grouchy, mais aussi par un théoricien anonyme du début du XIII^e siècle, qui rapporte que les jongleurs faisaient alterner le chant et l'exécution instrumentale dans leurs présentations. Grouchy désigne ces interpolations instrumentales du nom de *modus*, mais il ne donne aucun autre renseignement, et les manuscrits n'en parlent pas. Un *modulus* à trois voix et sans texte du XIV^e siècle n'a rien à voir avec le *modus*

puisqu'il est en fait un motet — forme qu'on appela parfois *modulus*. En fait, bien qu'il soit certain que la participation instrumentale dans la musique monodique existait, on sait peu de chose de sa nature exacte, du rôle des instruments à percussion, et d'autres questions similaires, en dépit du grand nombre de tableaux qui représentent l'ensemble des voix et des instruments.

LA POLYPHONIE AVEC INSTRUMENTS FACULTATIFS OU OBLIGÉS

Nous sommes un peu mieux informés sur le rôle des instruments dans la musique polyphonique. Il n'existait pas de distinction absolue entre les exécutions vocales et instrumentales. En principe, les instruments pouvaient doubler ou remplacer une ou plusieurs voix. Les théoriciens discutent du rôle accessoire des instruments dans l'organum et le déchant, spécialement du redoublement des notes supérieures du triplum et du quadruplum. Mais il y a aussi des signes d'une participation plus importante de ce qu'on pourrait appeler les « instruments obligés », si l'on peut se permettre ce terme moderne. Les instruments deviennent essentiels surtout dans le motet et le *hoquet*. Les ténors des motets existent quelquefois en deux versions : une version vocale avec les notes divisées, adaptées aux syllabes du texte, et une version instrumentale sans texte, écrite en ligatures et sur des modèles de strict ostinato. Bien que le ténor fût à l'origine un plain-chant et, par conséquent, vocal, l'arrangement en formules abstraites d'ostinato fit que la mélodie convenait mieux aux instruments qu'à la voix. Dès le début, les ténors des motets en forme de rondeaux, cités dans la seconde partie de ce chapitre, ne furent pas destinés à être chantés. Plusieurs ténors de motets du manuscrit de Montpellier sont certainement d'origine instrumentale, comme l'indique leur titre *Chose Tassin*. Ce sont des sections (ou *puncta*) d'estampies de Tassin, ménestrel à la cour de Philippe le Bel. Grouchy mentionne la *Res Tassini* comme étant particulièrement difficile. Sa traduction du mot « chose » par « *res* » nous rappelle la *Res d'Alemagne* citée par Guillaume de Machaut comme modèle d'une de ses ballades. On présume que les ténors, consistant en une courte phrase d'ostinato, répétée sans cesse, et connus

dans la musique anglaise sous le nom de *pes*, étaient aussi instrumentaux.

Le *hoquet*, type spécial de *clausula*, a de fortes affinités avec la musique instrumentale. Sa mobilité et le rapide jeu entre les voix révèlent un certain sens de l'humour, et une joie dans les vives reparties; grâce à ces qualités, ce genre, de l'avis de Grouchy, convenait particulièrement à la jeunesse. Il est significatif que Garlande, qui fut l'un des premiers à traiter du hoquet, compare son style à celui d'un instrument à vent. On trouve dans le titre du hoquet *In seculum viellatoris* une référence directe à la musique instrumentale. Certains hoquets restèrent populaires jusqu'en plein xiv^e siècle; le double hoquet *David*, de Machaut, est probablement la dernière composition indépendante de ce type, mais son style survécut plus longtemps, en particulier dans les motets et les messes où on l'employait pour marquer la fin des périodes isorythmiques.

LA CANTILÈNE. APPARITION DE LA NOTION D'ACCOMPAGNEMENT.

Le motet du xiii^e siècle avec ténor instrumental prépara le terrain à la chanson ou *cantilena*, que l'on peut appeler « chanson accompagnée » du xiv^e siècle. Dans le style de la cantilène, la partie la plus importante était la voix supérieure que l'on composait en premier lieu. D'habitude, elle était soutenue ou « accompagnée » par deux parties plus basses, sans texte, écrites en ligatures et exécutées généralement par des instruments. Des compositions exceptionnelles avec paroles à toutes les voix confirment cette règle. Le style de la cantilène, transféré au motet et à la messe, devint le type préféré de composition au xiv^e siècle. Le contraténor, voix écrite en dernier lieu, révèle très clairement les caractéristiques d'une partie instrumentale de remplissage : une gamme plus étendue que la voix humaine, des intervalles difficiles et non mélodiques. Les tableaux représentant des ensembles musicaux, de nombreuses œuvres littéraires, par exemple les longues listes d'instruments dans les vers de Machaut, ne laissent pas de doute sur le fait que la musique polyphonique du xiv^e siècle était de la musique de chambre pour voix et instrument mélangés. Il n'est donc pas surprenant que l'on ait commencé à exploiter le contraste entre les styles de composition vocale et instrumentale.

En effet, il devint un élément de structure important dans la *caccia* italienne, où deux voix en canon, avec texte, se développaient sur une partie instrumentale de soutien. On aimait beaucoup, dans la musique française, certaines chansons dont le texte évoquait des instruments. A ce texte répondaient des motifs de fanfare, des quarts et des quintes répétées, et des passages de hoquet tels qu'on en trouve dans le virelai *Or sus vous dormez trop* ou dans *Sonés ces nachaires*. La fanfare fut très en faveur vers 1400, et même sans justification de texte. Il existe une chanson de Fontaine dans une version avec « trompette contratenor », et des pièces allemandes avec voix spécifiquement désignées *tuba*, *trompette*, ou même portant un titre comme *Das Nachthorn* (*le Cor de nuit*). Relativement rares, ces formes d'orchestration n'en sont pas moins caractéristiques. Cette sorte d'écriture instrumentale s'introduisit même dans la messe, par exemple dans le *Gloria ad modum tubae* de Dufay et dans les messes cycliques de Grossim et de Cousin. Ce sont évidemment des exemples extrêmes de style instrumental dans la musique religieuse, mais ils rendent bien compte de ce qui se pratiquait avant l'apparition du style *a cappella*.

Il est à peine nécessaire d'ajouter que des instruments pouvaient jouer toutes les voix d'une chanson sans que celle-ci fût chantée. Le témoignage des écrivains italiens et français ne laisse pas de doute à ce sujet. Machaut recommande de jouer une de ses ballades « sus les orgues, sus cornemuses ou autres instrumens », et des directives semblables se retrouvent chez Eustache Deschamps. Plusieurs manuscrits contiennent des chansons écrites sous forme de trios, sans texte, pour un ensemble instrumental. Ce mode d'exécution est naturellement facultatif et ne modifie en aucune manière la musique elle-même. Mais même quand les instruments jouent le rôle essentiel, nous ne pouvons pas encore parler d'une musique instrumentale au sens strict du terme.

LA PREMIÈRE MUSIQUE INSTRUMENTALE INDÉPENDANTE

Les plus anciens exemples de musique purement instrumentale qui nous restent datent de la deuxième moitié du XIII^e siècle. Ils ne sont pas très nombreux et ils doivent

leur conservation plus au hasard qu'à l'intention, puisqu'ils avaient été notés aux petites places laissées vides dans les manuscrits. Du point de vue de la forme, ils appartiennent tous à la catégorie générale de l'estampie. Jean de Grouchy, à qui nous devons tant d'observations pénétrantes concernant la musique à Paris vers 1300, est le seul théoricien qui nous donne un compte rendu détaillé des formes de la *musica vulgaris*. Le fait qu'il les sépare en formes vocales et instrumentales est, pour nous, particulièrement intéressant. Grouchy cite trois formes instrumentales : l'estampie ou *stantipes*, la *ductia* et la *nota*. D'autres théoriciens mentionnent encore le *caribus* ou *garip*, dont on ne connaît, cependant, que le nom. Grouchy décrit l'estampie comme une forme autonome et compliquée qu'il fallait écouter en tant que « musique absolue ». La *ductia*, d'autre part, était une forme de danse dont la mesure était accentuée par un instrument à percussion, non employé dans l'estampie. D'autres documents, pourtant, relient l'estampie elle aussi à la danse. Les trois types instrumentaux suivaient le même principe de forme. La composition s'organisait en plusieurs sections différentes ou *puncta*, dont chacune était répétée immédiatement (AA, BB, CC, etc.). Cependant les reprises se différenciaient par leur terminaison (ouverte puis close) qui restait la même pour tous les *puncta*. Cette méthode, destinée à créer l'unité par la rime musicale, est le trait le plus caractéristique des formes instrumentales. On peut ainsi représenter le schéma par $A \times 1 A \times 2, B \times 1 B \times 2, C \times 1 C \times 2$, etc. L'estampie ne différait de la *ductia* et de la *nota* que par un plus grand nombre de *puncta*, nombre qui ne semblait pas rigide.

Voici maintenant une observation frappante : le prototype de la forme que nous venons de décrire est indubitablement la *séquence*. Rien ne révèle de manière plus convaincante combien sont étroites les relations entre domaine sacré et domaine profane, et entre les intermédiaires vocaux et instrumentaux, que ce phénomène extraordinaire : une forme sacrée et vocale parraina une forme profane et purement instrumentale. Il se peut que la musique profane, ou même instrumentale, ait influencé à l'origine la séquence elle-même, comme son style mélodique le suggère parfois, mais la priorité de la séquence sur l'estampie est indiscutable. Il faut ajouter que le *lai*

français représente l'équivalent profane de la séquence dans le domaine vocal. Il diffèrait de son modèle par des reprises plus nombreuses et parfois irrégulières de certains *puncta*. Les mélodies des lais emploient une tessiture étendue et des motifs alertes et successifs qui rappellent un style instrumental. En effet, les romans en vers parlent de lais instrumentaux, de « lais de vielle, de rote, de harpe »; pourtant aucune composition portant de tels titres ne nous est parvenue. Mais puisque nous savons que les lais pouvaient être chantés aussi bien que joués, un lai joué devient automatiquement une estampie. De même, il n'existe pas de pièce instrumentale intitulée *nota*, mais nous connaissons une *Note Martinet*, qui est, en vérité, une estampie vocale ou lai. Citons également le contrafactum latin de la chanson à danser française *De juer et de baler*, tiré du *Ludus super Anticlaudianum*. En forme de séquence, avec une légère rime musicale, il s'intitule *rotula*. Il semble que l'adaptation des paroles à une mélodie instrumentale, ainsi que nous le voyons dans le *Kalenda Maya*, se faisait couramment; en effet, il existe plusieurs autres chants de trouvères exprimés dans les formes concises de l'estampie.

Les premières compositions instrumentales écrites encore en notation modale ont été conservées dans deux manuscrits d'origine anglaise. L'une d'elles (Bodleian Library à Oxford, Douce 139) contient une estampie d'une mélodie gracieuse, dans le rythme régulier du troisième (et quatrième) mode, qui devait être transcrit *more lascivo* en mesure binaire :



Ex. 8.

A part une courte section primitive à trois parties, vers la fin, elle est monodique. Quelques *puncta* ont une rime musicale, se servant d'une terminaison ouverte puis

close, tandis que d'autres ne sont pas tout à fait réguliers.

L'autre manuscrit (British Museum, Harley 978) présente un groupe de trois pièces, probablement des danses, d'une structure de phrase symétrique. Qu'elles soient toutes écrites pour deux voix indique un degré insolite de raffinement dans le style. Les *puncta* manquent de rime musicale, mais le contrepoint diffère à chaque reprise. Ainsi la fonction de différenciation mélodique (que l'on trouve dans les *puncta*) est ici transformée en variation contrapuntique, avec un effet semblable. En général la mélodie apparaît à la voix inférieure, mais dans certains *puncta*, elle se trouve à la voix supérieure, transposée une quinte au-dessus. De telles transpositions suggèrent que les pièces étaient destinées à la vielle, parce que son accord en quintes (et quarts) rendait extrêmement facile la transposition en changeant de corde sans changer de doigté.

Même dans ces premiers exemples, certaines caractéristiques d'un idiome typiquement instrumental commencent à émerger; au cours de développements ultérieurs, elles deviendront plus précises. On rencontre une prédilection pour des répétitions rapides de la même note, pour des motifs rythmiques et mélodiques consécutifs, de vives alternances de notes séparées par une quarte ou une quinte (inspirées par l'accord des cordes), des accords brisés, des passages de gammes et des ornements en notes de valeur courte, et (dans les danses) une tendance aux phrases symétriques. La préférence pour le mode majeur n'est pas un trait de la musique profane et instrumentale aussi typique qu'on l'a prétendu.

Des idiomes instrumentaux apparaissent au premier plan dans les compositions instrumentales monodiques du *xiv^e* siècle. Les principaux documents sont deux séries d'estampies et de danses ajoutées au *Chansonnier du Roi* et à un manuscrit italien de madrigaux (British Museum, Add. 29987). La série française consiste en onze estampies et danses royales. Le terme « royale », que l'on trouve aussi dans la « chanson royale » se réfère probablement aux concours ou *pays* tenus par les confréries de musiciens. Il est possible que les danses soient des exemples tardifs de la « danse » au sens spécifique, évoquée dans la première partie de ce chapitre. Elles diffèrent des estampies surtout par leur plus petit nombre de *puncta*. Ces

compositions ont une forme claire et un rythme souple qui n'est plus soumis à une régularité modale. Tous les *puncta* gardent strictement la rime musicale. On trouvera les deux premières sections de la cinquième estampie dans l'exemple 9. Il faut remarquer, en particulier, la cadence caractéristique des terminaisons ouvertes puis closes. C'est une « cadence avec final redoublé », forme emphatique de conclusion que l'on trouve dans les premières danses (voir exemple 8), et que l'on peut retrouver encore dans la musique de danse de l'ère baroque :



Ex. 9.

La série italienne ne comprend pas moins de quinze compositions de type divers, s'intitulant *stampa*, *saltarello* et *trotto*. Les estampies portent des noms poétiques comme *Principio di virtù* ou *Tre fontane*. Ce sont des compositions très travaillées et étendues, avec des rimes musicales, des rythmes plutôt complexes et une prédilection pour des notes répétées et des quarts ou des quintes alternées. Deux pièces, *Lamento di Tristano* et *la Manfredina*,

sont d'un intérêt particulier; toutes les deux développent le rythme de la « polonaise » :



et sont suivies d'une courte danse en mesure binaire nommée la *rota*. Nous voyons par le premier *punctum* de la *Manfredina* et de sa *rota* (exemple 10) que celle-ci représente, en fait, une variation condensée, dans un rythme contrastant, de la danse précédente. Le groupement des danses par couples établit le principe des danses « à double emploi » qu'on trouve plus tard dans la pavane et la gailarde, et dans les « doubles variés » de la suite de danses baroque.

LA MANFREDINA



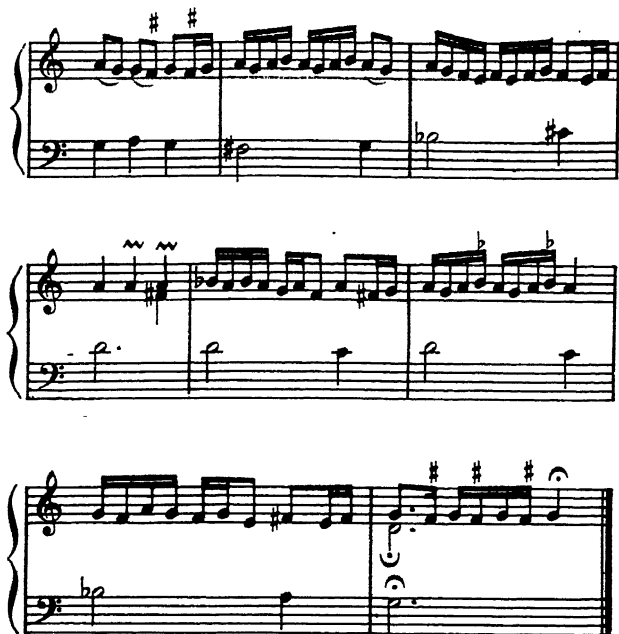
LA ROTA



LA MUSIQUE DES TABLATURES D'ORGUE

En même temps que s'affirmait l'indépendance du langage instrumental, les instruments à clavier, spécialement l'orgue et le clavecin, progressaient au point que l'on pouvait jouer aussi de la musique à plusieurs parties. Pour rendre facilement accessibles les parties d'une pièce polyphonique à un seul interprète, il ne suffisait plus désormais de les noter séparément; il devenait nécessaire de créer une nouvelle méthode de notation qui permette de lire toutes les parties d'un seul coup d'œil. Plusieurs tablatures répondirent à cette nécessité. La tablature la plus ancienne se trouve dans un manuscrit anglais du début du *xiv^e* siècle, le *Robertsbridge Codex*. Les voix sont présentées sur une seule portée en un mélange de notation musicale et alphabétique. Le manuscrit, probablement un fragment d'une plus grande collection, contient trois estampies dans la forme typique, mais avec une rime musicale très longue qui constitue la majeure partie de chaque *punctum*. La section close de la première estampe fragmentaire (transcrite dans l'exemple 11) montre comment on pouvait transposer les joyeuses quintes alternées, des cordes au clavier. On remarquera aussi les rapides motifs de secondes adjacentes, qui convenaient spécialement au clavier. La liberté dans le traitement des dissonances et des accidents, qui distinguent la musique de clavier jusqu'à la fin de la Renaissance, est tout à fait remarquable :





EX. II.

TRANSCRIPTIONS ET ARRANGEMENTS.

La collection comprend aussi des transcriptions pour clavier, de trois motets, dont deux apparaissent sous leur forme originale dans *le Roman de Fauvel*. Il est très instructif de comparer les deux versions. Cela prouve que nous nous trouvons ici en face non de transcriptions littérales mais d'arrangements plus ou moins libres affectant profondément la musique originale. La voix supérieure est agrémentée d'ornements inchantables et d'une rapide figuration instrumentale. La diminution ou la coloration de la voix supérieure contraste avec le ténor, laissé généralement sans changement, mises à part quelques simplifications rythmiques. Les voix intermédiaires sont omises ou tout au plus suggérées aux passages importants, car la notation alphabétique ne permettait pas de les inscrire continuellement comme voix indépendantes. Cette écriture suggestive de voix libres est caractéristique de la

musique de tablature. Une autre particularité est sa dépendance à l'égard du répertoire vocal — dépendance qui devait durer jusqu'à la fin de la Renaissance. C'est un autre exemple des corrélations entre la musique vocale et la musique instrumentale au Moyen âge.

On a retrouvé récemment à Faenza un manuscrit datant d'environ 1400, qui nous donne de nombreux arrangements pour orgue de madrigaux et de chansons des principaux compositeurs du xiv^e siècle, tels que Jacopo da Bologna, Landini et Machaut. Le manuscrit appartient à un type de tablature généralement appelé partition de clavier. Il donne une notation pour les deux mains, avec des lignes verticales alignées à la distance de brèves qui préfigurent la barre de mesure moderne. Le recueil de Faenza constitue la tablature la plus importante pour la musique du xiv^e siècle. Le codex Reina de la Bibliothèque nationale ne contient qu'une courte addition en tablature. Les arrangements pour claviers s'éloignent quelquefois tellement de l'original qu'il devient difficile de reconnaître le modèle dans sa transcription. Cette difficulté apparaît dans l'exemple 12 (ci-après), qui présente en même temps la version originale à quatre parties de *De toutes fleurs* de Machaut et l'arrangement à deux parties, qui, transposé, omet le triplum et le contraténor. L'arrangement prouve de manière décisive que les mélismes de la version originale, considérés autrefois comme instrumentaux, sont en réalité vocaux, puisqu'ils sont encore plus ornés dans la véritable variante instrumentale :

MACHAUT: DE TOUTES FLOURS

The image displays a musical score for Machaut's 'De toutes fleurs'. It is divided into two systems. The top system shows the original four-part vocal setting with staves for Triplum, De (Soprano), Contra, and Tenor. The bottom system shows a two-part instrumental arrangement, likely for organ, with staves for the right and left hands. The notation is in mensural style with square notes on a four-line staff. The time signature is 8/8. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics 'De' are written under the Soprano part in the second measure of the first system.

Musical score for three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics "tou - tes fleurs" are written below the third staff.

Musical score for two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics "DE TOUTES FLOURS" are written below the top staff.

Musical score for two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (Bb). The lyrics "DE TOUTES FLOURS" are written below the top staff.

Musical score for two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics "DE TOUTES FLOURS" are written below the top staff.

Ex. 12.

Des arrangements de ce genre n'étaient pas réservés aux seuls instruments à clavier; ils pouvaient aussi être destinés aux ensembles instrumentaux, et étaient écrits alors en parties séparées. La chanson *Amis tout dous*, de

Pierre des Molins, en était un bon exemple; la voix supérieure existe en deux diminutions différentes. En effet c'est la version instrumentale qui rendit la composition célèbre sous le titre *Molin de Paris*. Ce titre, cité aussi dans un sonnet de Prodenzani, illustre le cas curieux où le nom d'un compositeur impose par méprise un sens descriptif à sa composition; on a pensé que les ornements rapides évoquaient le mouvement de la roue d'un moulin.

NAISSANCE DE FORMES AUTONOMES DE LA MUSIQUE D'ORGUE.

Les messes d'orgue forment une autre partie importante du manuscrit de Faenza, et attestent par des exemples concrets le rôle très discuté de la musique instrumentale dans la liturgie. On pouvait exécuter la messe de telle manière que les parties polyphoniques alternent avec les parties de plain-chant. C'est ce qu'on appelle la méthode d'*alternance*. On peut déduire du recueil de Faenza que les sections de polyphonie vocale pouvaient être remplacées par des compositions d'orgue. Dans ces pièces, le plain-chant se poursuit en brèves égales ou divisées sous un rapide contrepoint fleuri de la main droite. On peut voir dans l'exemple 13 un *Kyrie* harmonisé de cette manière. L'organiste improvisait ainsi des arrangements de plain-chant en analogie avec le déchant improvisé des chanteurs, mais la différence d'intermédiaire produisait des compositions de style très différent :





Ex. 13.

Un groupe de tablatures fragmentaires d'orgue d'origine allemande, de la première moitié du xv^e siècle, comprend en outre des messes pour orgue, semblables à celles de Faenza, mais moins originales au point de vue rythmique, et d'un style plus primitif. Plusieurs préludes ou *preambula* d'Ileborgh (1448) rappellent, par leur liberté rhapsodique et leur style archaïque, le vieil *organum duplum*, bien qu'ils soient, à la même époque, les précurseurs des intonations et toccatas du xvi^e siècle. Les tablatures d'orgue allemandes les plus significatives de cette période — elles emploient toutes le mélange typique de notes et de lettres —, sont le *Fundamentum organisandi* (1452) de l'organiste aveugle Konrad Paumann, de Nuremberg, et le *Buxheimer Orgelbuch* un peu plus tardif. « *Fundamentum* » est le terme technique de l'époque pour « cours de composition ». La collection de Paumann comprend des séries de chants allemands et de plains-chants, mais c'est essentiellement un ouvrage didactique, indiquant à l'organiste comment former des cadences et comment écrire une ligne fleurie sur un *cantus firmus*. Toutes les successions possibles d'intervalles sont illustrées par de courts exemples. Plusieurs solutions de ce genre pour des secondes ascendantes figurent dans l'exemple 14 :

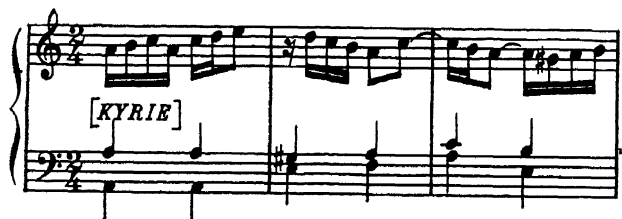


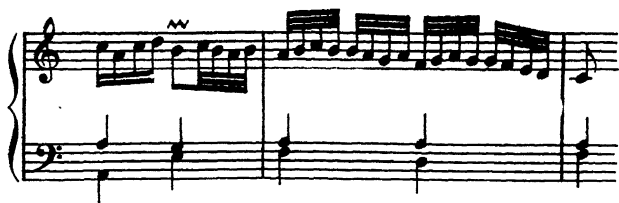
Ex. 14.

En assemblant plus ou moins adroitement les formules remémorées, l'organiste pouvait facilement « composer » une messe d'orgue sur n'importe quel cantus firmus.

Le *Buxheimer Orgelbuch*, qui constitue la plus vaste tablature d'orgue du siècle, étend les ressources techniques du jeu d'orgue en augmentant le nombre des voix jusqu'à trois, et parfois même quatre, et en donnant une importance particulière au pédalier. Les compositions liturgiques sur plains-chants et les *preambula* marquent une avance nette dans le cadre de la composition pour orgue.

Le *Kyrie* de l'exemple 15 illustre l'écriture pour trois voix sur le même plain-chant que celui de l'exemple 13 :





Ex. 15.

Le recueil offre également une série impressionnante de chansons profanes et de motets des plus grands compositeurs du temps, dont Ciconia, Arnold de Lantins, Binchois, Dufay, Dunstable, Frye, Morton et bien d'autres encore. Ce manuscrit est une des sources principales de la musique allemande, grâce à ses arrangements de chants allemands.

Il semble, d'après le nombre de tablatures existant encore, que l'Allemagne était prééminente dans le domaine de l'orgue au ^{xv}^e siècle. On trouve également un témoignage de l'existence d'une musique liturgique d'orgue en Angleterre dans l'arrangement à deux parties de *Felix namque*, écrit en partition et non en tablature; fragment isolé du début du ^{xv}^e siècle, il indique que les nombreux arrangements de ce même plain-chant, et d'autres encore du ^{xvi}^e siècle, doivent remonter à une tradition bien établie.

LA MUSIQUE DE DANSE DU ^{xv}^e SIÈCLE : LA BASSE-DANSE

Au début du ^{xv}^e siècle l'estampie avait complètement disparu. De nouvelles formes de musique instrumentale prirent naissance mais elles ne se cristallisèrent que dans la deuxième partie du siècle. Des compositions intitulées, par exemple, *Coda di volpe* ou *Der Pfauen schwanz* étaient des pièces pour ensemble instrumental, souvent construites à partir de chansons; dépassant la transcription habituelle, ces « coda » peuvent être nommées, plutôt, fantaisies contrapuntiques.

La danse courtoise du ^{xv}^e siècle distinguait le *ballo* de la *basse-danse* ou *bassa danza*. Le *ballo* se dansait en pantomime, avec une chorégraphie recherchée sur des mélodies originales. La basse-danse consistait en une série de pas

autonomes. Les manuels de danse italiens et français, dont les plus célèbres sont de Domenico, Cornazano et Guglielmo Ebreo, donnent une description fascinante de détails chorégraphiques, mais malheureusement nous parlent très peu de la musique; nos renseignements viennent de deux sources où se trouvent reproduites en partie, les mêmes mélodies : un manuscrit précieux, de Bruxelles, écrit en notes d'or et d'argent sur un parchemin noir, qui fut probablement un jour en la possession de Marguerite d'Autriche, et un incunable de Michel Toulouze, *l'Art et Instruction de bien danser*. Des documents éparpillés ont préservé un petit nombre d'autres mélodies. Toutes ces mélodies portent des titres caractéristiques en italien et en français et sont notées en une série égale de brèves noires. La notation étrange et l'origine des mélodies ont toutes deux fait naître des théories contradictoires, mais il est maintenant établi que les mélodies ne sont pas des chants populaires, comme on l'avait cru autrefois, et que certaines d'entre elles dérivent des ténors de chansons polyphoniques de Binchois, Fontaine et d'autres compositeurs. Les séries de brèves noires donnent des versions rythmiquement simplifiées de leurs modèles, comme le montre l'exemple 16, qui place le ténor de la chanson anonyme à quatre voix, *Filles à marier* (qui n'est pas la même que celle de Binchois), à côté de la basse-danse portant le même titre :





Ex. 16.

Les mélodies de basse-danse servaient de cantus firmus pour des improvisations à deux ou trois voix. Sur les tableaux représentant des basses-dances on ne manque pas de faire figurer un ensemble d'instrumentistes à vent, un trombone pour le ténor, et un ou deux *cornetti* ou des flûtes pour les voix supérieures. Une brève de la musique correspondait à un pas de la danse. Pour comprendre la notation abstraite, il faut savoir qu'il existait quatre réalisations métriques de la danse, nommées *bassa danza*, *quaternaria*, *saltarello* (*alta danza* ou *pas de Brabant*), et *piva*; la *piva* était la danse la plus rapide, la *bassa danza* la plus lente et la plus majestueuse. Toutes les brèves de cette dernière étaient allongées pour former ce qu'on appelait la *misura imperiale*.

Comme la musique consistait surtout en improvisations, il ne nous est parvenu que très peu de pièces polyphoniques, dont la plus ancienne est un arrangement à deux parties d'une mélodie connue en Italie sous le titre de *Il Re di Spagna*, et en France de *Castille la nouvelle* (exemple 17).



[LA SPAGNA]





Ex. 17.

La musique a toutes les caractéristiques d'une improvisation notée, surtout la ligne errante de la voix supérieure. Un arrangement similaire à deux parties d'une autre mélodie se trouve dans un document anglais. Plus tard des arrangements de *la Spagna* ornèrent le cantus firmus lui-même, et ils sont probablement trop stylisés pour avoir servi de musique de danse. On retrouve aussi dans les tablatures cette mélodie de *la Spagna*, qui jouit d'une grande faveur tout au long du xve siècle, et forme ainsi le lien entre l'improvisation sur les ténors de basse-danse et l'improvisation sur des basses d'ostinato, plus courtes, de la Renaissance et de l'époque baroque.

Manfred F. BUKOFZER.

BIBLIOGRAPHIE

- Early English Harmony*, I, édit. H. Woolridge, Londres, 1897.
 AUBRY, P., *Estampies et Danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au Moyen âge*, Paris, 1907.
 FARAL, E., *Les jongleurs en France au Moyen âge*, Paris, 1909.
 GOUGAUD, H., *La danse dans les églises*, « Revue d'histoire ecclésiastique », XV, 1, 229, 1914.

WOLF, J., *Die Tänze des Mittelalters*, « Archiv für Musikwissenschaft », I, 10, 1918.

GENNRICH, F., *Rondeaux, Virelais und Balladen*, « Gesellschaft für romanische Literatur », vol. 43, 47, 1921-1927.

LA BASSÉE, Adam de, *Ludus super Anticlaudianum*, Lille, 1930.

HANDSCHIN, J., *Über Estampie und Sequenz*, « Zeitschrift für Musikwissenschaft », tomes XII, 1, XIII, 113, 1929-1930.

HANDSCHIN J., *Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte*, « Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft », V, 1931.

GENNRICH, F., *Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle, 1932.

SCHRADE, L., *Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts*, « Archiv für Musikforschung » I, 150, 1936.

Le Manuscrit du Roi, édit. J. Beck, Philadelphie, 1938.

DE GROCHEO, G., *De Doctrina musicali*, édit. E. Rohloff, Leipzig, 1943.

ROKSETH, Y., *Danses cléricales du XII^e siècle*, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, fasc. 106, 93, 1945.

CHAILLEY, J., *Notes sur la transcription de la ballette de la Reine d'Avril*, « Revue belge de Musicologie », I, 109, 1947.

CHAILLEY, J., *Un document nouveau sur la danse ecclésiastique*, « Acta musicologica », XXI, 18, 1949.

BUKOFZER, M., *Studies in Mediaeval and Renaissance Music*, New York, 1950.

PLAMENAC, D., *Keyboard Music of the 14th Century in Codex Faenza 117*, « Journal of The American Musicological Society », IV, 179, 1951.

PLAMENAC, D., *New Light on Codex Faenza 117*, « Kongressbericht, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft », 310, Utrecht, 1952.

LA MUSIQUE DE MACHAUT

A DUFAY

LA mort de Machaut (1377) priva les musiciens de l'École française d'un chef sans égal. Son œuvre fit tellement autorité qu'elle ne laissa guère à la génération suivante la liberté de chercher sa voie. C'est pourquoi peu de nouveautés et d'idées originales se firent jour. L'invention de formes nouvelles ne comptait pas, semble-t-il, parmi les aspirations des successeurs de Machaut et ils se contentèrent presque toujours de continuer, avec certains raffinements et certains développements, la voie qu'il avait tracée. L'art de la ballade, qui, chez Machaut, résume en quelque sorte l'ensemble de son œuvre, connut une complexité accrue, sans que la finesse de cet art surpasse en rien celle du grand ancêtre. Néanmoins, il y eut certaines modifications qui, sans provoquer de transformation importante, amenèrent un changement dans l'intérêt et l'importance accordés à certains aspects de la ballade. Tandis qu'elle devenait plus complexe, ses sujets devenaient plus variés et plus étendus. Consacrés à des commémorations, à des événements politiques et à des panégyriques, les textes de la ballade dépassèrent de loin le cadre traditionnel des sujets amoureux. Il faut noter toutefois que Machaut, dans ses ballades sans musique, avait déjà abordé de nombreux sujets. Et avec l'adoption de textes latins (pour quelques rares exemples cf. le manuscrit de Chantilly, musée Condé, 1047), certaines caractéristiques du motet même envahirent la ballade.

Tandis que les formes profanes demeuraient en général prépondérantes, c'est le rondeau qui, de plus en plus, attirait l'attention des compositeurs. La simplicité de sa structure entraîna une plus grande simplicité de composition, qui était évidemment en conflit avec le style compliqué de la ballade. A partir de 1400, le rondeau

fit de rapides progrès et, dès 1420, il surpassait de beaucoup la ballade dans la faveur des compositeurs.

Le motet subit un changement considérable, non pas dans sa structure fondamentale, mais dans la place qu'il occupait et le but qu'on lui assignait. Les motets de Machaut faisaient partie de son abondante production de musique profane, la majorité étant composée de motets doubles, en français, sur des sujets amoureux. Bien que l'œuvre d'un Philippe de Vitry, par exemple, manifeste des aspects très différents, c'est la conception de Machaut qui eut, pendant un certain temps, le plus d'influence. Ceci, semble-t-il, est confirmé par les règles établies pour les Enfants de la Sainte-Chapelle du Palais vers 1350. Ces règles demandaient aux chantes de connaître à fond « mottez, balades et teles choses », et d'être en même temps « souffisamment introduiz au chant de l'église », ce qui indique que le motet était classé dans la musique profane. Vers la fin du siècle cependant, les caractéristiques du motet de Philippe de Vitry s'imposèrent de plus en plus pour remplacer bientôt le modèle donné par Guillaume de Machaut. Le latin redevint la langue prédominante et le motet fut consacré à des sujets religieux; il servit d'œuvre dédicatoire; il fut associé à des événements importants; parmi les sujets religieux, le culte de la Sainte Vierge était le plus important. Ainsi certains sujets liés au motet pendant la première moitié du siècle, sauf chez Machaut, reprirent-ils une place prépondérante.

Pendant cette période de transition, qui va de Machaut à Dufay, la mise en musique de la messe prit de l'importance, les ordinaires cycliques de la messe demeurant cependant de rares exceptions. A vrai dire, la messe ne se libéra pas entièrement des formes et des styles qu'elle avait adoptés pendant le xiv^e siècle. Mais, sans tenir compte de l'évolution de son style, on peut dire que la messe en musique devint un genre plus courant. Certes, on continua à mettre en musique des parties isolées, mais le cycle complet commença à attirer les compositeurs et se présenta comme un nouveau problème artistique.

LES FOYERS DE CULTURE MUSICALE

La culture musicale conservait de solides racines à la cour et dans l'Église. Les cathédrales de Paris, Rouen, Chartres, Cambrai étaient de remarquables centres de musique religieuse, tandis que la musique de cour était toujours hautement appréciée chez le roi et dans les palais de la famille royale à Paris, comme à la cour des ducs de Berry, de Bar, d'Orléans, de Bourgogne, et de bien d'autres. La puissance politique croissante de la Bourgogne a conduit certains commentateurs à déclarer que le centre de la vie musicale n'était plus la France proprement dite, ou plus exactement Paris, mais la cour de Bourgogne. Cela n'est qu'en partie vrai. Sans retirer de leur importance aux centres musicaux plus anciens, la Bourgogne joua en quelque sorte un nouveau rôle. En fait, cela ne se produisit guère avant Philippe le Bon, et peu de temps avant le second quart du *xv^e* siècle. Comme ils employaient un grand nombre de musiciens, les ducs de Bourgogne acquirent peu à peu la réputation de posséder la plus belle chapelle. Mais les activités musicales des autres cours ne diminuaient pas pour autant, et Paris surtout conservait la réputation d'avoir en permanence, ou temporairement, les compositeurs les plus éminents. Il ne faut pas oublier, non plus, qu'avant Philippe le Bon, les ducs de Bourgogne séjournaient plus fréquemment à Paris que dans leurs propres provinces. Jean sans Peur préférait sa résidence parisienne aux cités bourguignonnes.

LES MÉNESTRELS

Les ménestrels — nous connaissons le nom de beaucoup d'entre eux — remplissaient leurs fonctions partout où allaient leurs princes : dans leurs voyages, dans leurs missions politiques, aux fêtes de toutes sortes. Le nombre de ménestrels attachés au service d'un prince était l'indication de sa magnificence. Plus il était brillant et puissant, plus les activités musicales de sa cour avaient d'éclat. Bien qu'il y eût une distinction très nette entre les ménestrels, d'une part, et les chapelains, clercs et chantres, d'autre part, la musique elle-même, sacrée ou

profane, exigeait une étroite collaboration entre eux. Il est certain qu'une telle coopération résultait directement de la communauté de style qui régnait entre la musique profane et la musique sacrée. Les musiciens pratiquaient, d'une cour à l'autre, des échanges constants. Certains vinrent en France à la suite de leurs maîtres, d'Italie, d'Angleterre, d'Espagne et d'Allemagne. L'aristocratie, typiquement internationale, de la culture médiévale offrait ainsi aux musiciens maintes occasions de se familiariser avec tous les langages et tous les modes d'expression. Lorsqu'ils rendaient visite à diverses cours, on comparait et on critiquait leurs mérites. Ce sont de telles épreuves qui ont très probablement permis d'établir que les musiciens de Philippe le Bon étaient parmi les meilleurs. Chaque fois qu'il s'attachait de nouveaux chanteurs ou ménestrels, Philippe le Bon se montrait très difficile et très prudent avant de prendre une décision, mais il est probable que la plupart des princes, qui étaient tous connaisseurs et souvent musiciens eux-mêmes, agissaient ainsi.

De même que des ménestrels de divers pays vinrent en foule à la cour des nobles français, de même des musiciens français se rendirent à l'étranger, surtout en Italie, et en particulier à la cour du pape. Les documents de la chapelle pontificale portent les noms de musiciens de France et de Bourgogne, témoignant ainsi du rôle prépondérant joué par la France dans la musique de la fin du Moyen âge. Il est très possible que les échanges artistiques entre Français et Italiens se soient développés considérablement depuis l'époque du schisme d'Occident, et la situation exceptionnelle des compositeurs français est attestée par le grand intérêt que témoignaient les Italiens pour la musique française. La plupart des textes auxquels nous pouvons nous référer, ont été copiés en Italie; il en est ainsi des manuscrits de Chantilly (musée Condé, 1047) et d'Oxford (Bodleian Library, Canonici, 213), deux des recueils les plus importants de cette époque.

LES COMPOSITEURS

Le manuscrit de Chantilly, avec son répertoire qui va de 1369, au moins, (*Dame doucement — Doulz amis*, de Vaillant, qui était probablement Parisien) jusqu'aux environs de 1390, ne compte pas moins de trente-deux noms de compositeurs, parmi lesquels se trouve Machaut à côté d'Andrieu, qui mit en musique une complainte d'Eustache Deschamps sur la mort de Machaut. La plupart de ces compositeurs ne sont représentés que par une ou deux œuvres, que l'on ne retrouve nulle part ailleurs, et leur nom apparaît à peine dans les documents. Des musiciens tels que Solage, Trebor, Jean Vaillant, Senleches, Suzay étaient plus proches de Machaut et des représentants authentiques du *xiv^e* siècle, tandis que Hasprois, Tapissier, Cesaris, Carmen vivaient encore au début du *xv^e* siècle, les trois derniers étant considérés comme les aînés de Binchois ou de Dufay. Dans le passage si souvent cité de son *Champion des Dames* (1440 environ), Martin le Franc les cite tous les trois ensemble :

Tapissier, Carmen, Cesaris
N'a pas longtemps si bien chantèrent
Qu'ilz esbahirent tout Paris
Et tous ceulx qui les frequentèrent.

Mais il y en avait d'autres : Nicolas Grenon était au service de Philippe le Hardi en 1385 ; en 1399 il succéda à son frère, Jean, au chapitre du Saint-Sépulcre à Paris, où il demeura jusqu'à 1401. Ensuite il se rendit à Laon. En 1408, et entre 1421 et 1424, il enseigna la musique à la cathédrale de Cambrai. Les documents montrent qu'en 1412 il était au service de Jean sans Peur. De 1425 à 1428, il fit partie de la chapelle pontificale, et en 1449 il avait repris ses activités à Cambrai. Pierre Fontaine, qui venait de Rouen, appartient, ainsi que Grenon, à la chapelle de Philippe le Bon en 1419, mais il était au service du duc de Bourgogne sous Philippe le Hardi. Guillaume Le Grand, dont le nom figure aussi dans les documents de Bourgogne

en 1419, apparaît ensuite à Rouen. Après avoir été chantre à la cathédrale de Chartres, Jacques de Temple-neuve devint maître de chapelle en Bourgogne, fonction qu'il occupa jusqu'en 1435. Thomas Hoppinel était « maître des enfants » à Notre-Dame de Paris (1410), tandis qu'Étienne Grossin y exerçait les fonctions de clerc de matines depuis 1421. Jacques Vide, qui habitait Paris et avait des rapports avec la cour, se rendit en mission à la cour de Bourgogne en 1428. Richard de Loqueville, « joueur de harpe » du duc de Bar, au moins jusqu'en 1410, fut nommé à la cathédrale de Cambrai en 1413, et mourut en cette ville en 1418. D'autres noms ne feraient qu'allonger cette liste, où les dates n'apparaissent que sporadiquement, les documents ne nous fournissant jamais une chronologie complète. On retrouve la trace de Jean Vaillant (dans le manuscrit de Chantilly) assez tôt dans le xiv^e siècle; cependant, il est certain qu'il travaillait à Paris au début du xv^e siècle. Un certain Jacquemart le Cuvelier, originaire de Tournai, musicien du roi Charles V, est mentionné dans les documents à la date de 1380. Il est également représenté dans le manuscrit de Chantilly, et cité par l'auteur anonyme des *Règles de la seconde rhétorique*. En revanche, aucune composition de Jean des Noiers, dit Tapissier, qui apparaît également dans un document de 1380 ainsi que dans les *Règles*, n'est contenue dans le manuscrit de Chantilly. Un motet, dont on peut fixer la date, prouve que Tapissier devait être encore vivant en 1417. En fait, aux environs de 1440, Martin le Franc le louait d'avoir charmé les Parisiens « il n'y a pas si longtemps ». Johannes Cesaris est représenté dans le manuscrit de Chantilly, mais par un *ténor* seulement, tandis que l'œuvre de Carmen n'apparaît que dans des sources moins anciennes. Mais il se pourrait que Jean Simon de Haspres (Hasprois), représenté par deux compositions dans le manuscrit de Chantilly, appartienne à une génération antérieure à celle de Tapissier. Ainsi, nous nous trouvons en face d'un mélange confus de dates et de faits. Quelle différence d'âge y avait-il entre Vaillant et Tapissier, entre Hasprois et Carmen? Tapissier et Grenon appartiennent-ils à des générations tout à fait différentes? Les dates les plus anciennes que l'on connaisse sont 1380 pour l'un, pour l'autre 1385. Grenon a dû mourir

très vieux, car il apparaît encore dans les documents de 1449. Peut-on affirmer que Loqueville est mort jeune (1418) alors que sa musique se rapproche de celle de Grenon? Ces nombreux compositeurs, entre Machaut et Dufay, étaient-ils tous des compositeurs mineurs, qui n'avaient pas assez de talent pour favoriser une évolution de la musique? La remarque de Martin le Franc ne semble pas témoigner de l'infériorité de Tapisier, de Carmen ou de Cesaris. Nicolas Grenon n'était pas non plus un homme de tempérament médiocre. Toutes ces confusions et ces incertitudes sont caractéristiques d'une période de transition. Prise séparément, l'œuvre de chaque compositeur n'est pas assez étendue pour nous fournir des éclaircissements sur la musique de l'époque. Entre Machaut et Dufay il n'y a pas, semble-t-il, un seul compositeur qui, à lui seul, ait provoqué d'évolution. Par contre, l'ensemble de leurs œuvres présente un tableau assez clair, qui nous conduit à juger l'époque à travers les différentes catégories musicales : ballades, rondeaux, virelais, motets et messes, plutôt que par l'intermédiaire de personnalités artistiques isolées.

LA CHANSON PROFANE

Les deux manuscrits, celui de Chantilly et celui d'Oxford (fascicules 5-8) fixent les limites de cette période de transition. Celui de Chantilly a un répertoire profane de 70 ballades, 11 virelais et 18 rondeaux, tandis que celui d'Oxford ne contient que 19 ballades, 8 virelais et 79 rondeaux. Ces répertoires reflètent de l'un à l'autre exactement l'évolution de cette époque. Le processus qui a abouti au résultat final a été long et tortueux.

LA BALLADE

Tout d'abord, les jeunes successeurs de Machaut se sont efforcé de surpasser leur maître en multipliant les procédés artistiques et les dimensions de la ballade. Ils se montraient parfaitement logiques en continuant à donner la prépondérance à la ballade. Car les motets avaient occupé une phase intermédiaire de la vie de

Machaut, alors qu'il avait composé ses ballades au début et à la fin de sa carrière, les portant à un haut degré de raffinement. C'est précisément cet élan donné par Machaut qui força ses successeurs à aller encore plus loin. La longueur de la ballade fut doublée et le refrain traité à part. Des traits stylistiques et des procédés réservés aux motets à l'époque de Machaut y firent leur apparition. A la fin du siècle la ballade égalait certainement les recherches du motet, mais elle en avait aussi usurpé d'autres privilèges. Trebor composa des ballades dédicatoires, adressées à des personnalités princières, en des occasions particulières. C'est ainsi qu'il dédia ses deux ballades *Se Alixandre* et *Se July Cesar* à Gaston Phœbus, comte de Foix. Sa ballade *En seumeillant*, écrite après 1389, s'adresse à Jean Ier d'Aragon pour chanter les louanges de sa conquête de la Sardaigne. Les meilleures occasions de composer des ballades s'offraient lorsque les circonstances exigeaient un grand faste : par exemple, les mariages princières. Trebor célébra un événement de ce genre dans sa ballade *Passerose de beauté*, composée probablement pour le célèbre double mariage de Cambrai en 1385. Il est possible que l'accroissement de la longueur de la ballade et les raffinements dont elle était l'objet viennent du rôle qu'elle jouait dans ces fêtes. Trebor, cependant, ne faisait pas de différence entre la ballade amoureuse traditionnelle et la ballade de circonstance; pour lui, comme pour les autres, « arma et amor » étaient toujours étroitement unis. Mais il est probable que dans *S'aincy estoit*, ballade de Solage, écrite en hommage à Jean, duc de Berry, et à lui dédiée, l'abondance de coloratures plus complexes et plus rapides veuille élever l'œuvre à la hauteur de l'intention.

Tous les compositeurs n'étaient pas d'accord sur l'extension illimitée de la ballade : Hasprois semble y avoir été opposé. Il s'en tient aux dimensions de la ballade de Machaut, allant même jusqu'à les réduire. Sa ballade *Ma douce amour* (dans les manuscrits de Chantilly, d'Oxford, etc.), conservait les raffinements et la longueur de ballades plus anciennes, mais les coloratures, stéréotypées, avec des répétitions de motifs, avaient perdu la finesse d'autrefois qu'un Vaillant (ms. de Chantilly) possédait encore. Vers la fin du siècle,

quelques compositeurs recherchaient plutôt la simplicité que la complication. Il se peut que cette tendance soit due à une prédilection pour le rondeau, ou à une réaction contre la complication, sans que celle-ci fût tout à fait victorieuse. Pour Hasprois, par exemple, partisan de la simplification, une courte ballade comme *Se mes deux yeux* (ms. d'Oxford), qui ne contient que vingt-neuf mesures, n'était réalisable qu'en réduisant la mélodie à un style purement syllabique. Même lorsque la ballade servait d'œuvre de circonstance, elle pouvait se simplifier. Ainsi, Jean Le Grand, dans la ballade intitulée *Entre vous novviaux mariés*, composée pour un mariage, poussa la simplification encore plus loin que Dufay, dans sa ballade de 1423 dédiée à Carlo Malatesta, *Resveillies vous et faites chiere lye*. Et lorsque la ballade eut abandonné au rondeau le rôle de pièce de circonstance, libérée, une fois de plus, elle rejoignit à nouveau le motet.

Mais à l'époque de Hasprois, il n'existait aucune unité des idées artistiques. Si Baude Cordier était plus jeune que Hasprois (son œuvre a été ajoutée au manuscrit de Chantilly après que celui-ci avait été terminé; il est surtout représenté dans le manuscrit d'Oxford) la différence d'âge ne peut pas avoir été bien grande, et pourtant Cordier était nettement en faveur du rondeau. Il ne subsiste de lui qu'une seule ballade, *Dame excellent* (quatre voix, pour deux déchants, ténor instrumental et contra-ténor, ms. d'Oxford, folio 116), tandis que le reste de son œuvre est constitué par des rondeaux. Par ses changements fréquents de « proportions », l'ordonnance rythmique de la ballade a des racines profondes dans la fin du xiv^e siècle, mais le style syllabique de la mélodie indique clairement l'avenir.

LE RONDEAU

Johannes Cesaris, tout comme Cordier, se consacre surtout au rondeau. Nous ne connaissons qu'une seule ballade, *Bonté, bialté* (Florence, Panciatichi 26, f. 14') et un ténor pour *Le dieus d'amours*. Toutes ses autres œuvres profanes sont des rondeaux. Ses compositions présentent d'ailleurs différents aspects de style. Certes, sa ballade a toutes les complexités du genre. Mais

Cesaris soumet également le rondeau aux mêmes raffinements subtils. *Se par plour ou par dueil mener* (manuscrit d'Oxford, f. 110), avec deux textes différents (seul l'*incipit* est commun aux deux voix), a des changements de mesure, des syncopes et une ornementation fleurie qui dérivent de la ballade. Cesaris semble réduire les contrastes de style en empruntant au motet la superposition de deux textes différents et à la ballade sa structure complexe. D'autre part, la simplicité du double rondeau *Pour la dolour — Qui dolente* (ms. d'Oxford, f. 84') contraste nettement avec les autres compositions, bien qu'elle résulte probablement de l'emploi des seuls moyens vocaux (deux voix). Différents éléments apparaissent dans chaque œuvre et aucun ne peut être considéré comme prédominant. On ne peut pas dire non plus laquelle des neuf compositions de Cesaris représente le mieux ses intentions.

Qu'ils aient été pénétrés d'une tradition trop forte ou bien qu'ils aient été indécis quant aux voies à suivre en vue de nouvelles découvertes, presque tous les compositeurs travaillèrent dans des directions diverses, jusqu'au moment où Dufay et sa génération apportèrent une clarté nouvelle. Certains compositeurs séparèrent le style du rondeau de celui de la ballade, d'autres comme Cesaris, les unirent. Richard de Loqueville affranchit sa ballade *Quant Compaignons* (ms. d'Oxford, f. 90), de toute complication. En faisant usage d'un style simple et syllabique, il ramène la ballade aux dimensions d'un rondeau, et donne à son rondeau *Je vous pri* (ms. d'Oxford, f. 91', 92) une finesse très supérieure à celle d'une simple ballade. Des mélismes, placés çà et là, servaient à faire ressortir des symétries de structure. En fait, Loqueville compose *Je vous pri* comme une petite œuvre d'art précieuse et parfaitement équilibrée. Le rondeau *Pour mesdians* (ms. d'Oxford, f. 96') peut également être considéré comme l'un des meilleurs que Loqueville ait écrits. L'amélioration de la technique et le soin qu'il apporte à les écrire confirment la position favorable du rondeau en 1410.

Si l'existence de tendances diverses, presque contradictoires, caractérise cette époque, Nicolas Grenon fut certainement un des compositeurs les plus représentatifs de ces divergences. Certes, comme les autres, il

préférerait le rondeau, mais il ne semble pas avoir tout à fait considéré le genre comme susceptible d'être simplifié. Il ne se montre pas d'ailleurs nettement partisan de la simplification de la composition musicale. Sa ballade *Je ne requier de ma dame* est encore divisée en sections, comme les œuvres des compositeurs contenues dans le manuscrit de Chantilly. Il traite le refrain séparément et lui donne presque la longueur du couplet. L'apparence extérieure appartient au passé, mais la structure interne est nouvelle. L'écriture du dessus perd beaucoup de sa subtilité passée; Grenon rend la mélodie plus claire au moyen de groupes et grâce à un mouvement rythmique régulier. Nicolas Grenon poussa encore plus loin la simplification lorsqu'il s'occupa du virelai. Des phrases courtes mais complètes, syllabiques de préférence, un emploi bien équilibré des mélismes contribuèrent énormément à la clarté du style dans *La plus belle et douce figure*. Son rondeau *La plus jolie et la plus belle*, entièrement vocal (trois voix), est d'un style syllabique tout à fait dépouillé, et sa texture note contre note, très simple, ressemble beaucoup à la *Pastourelle en un vergier* de Pierre Fontaine.

Mais le style de Grenon présente d'autres aspects. Dans son célèbre rondeau *Se je vous ay*, on aurait du mal à reconnaître le même compositeur, si la paternité de l'œuvre n'était indiscutable. *Se je vous ay* ou *Je suy defait* appartiennent simplement à des conceptions musicales différentes, peut-être même aussi à une ambiance différente. Dans *Se je vous ay*, on sent l'influence très proche de Cesaris, avec qui Grenon partage la complexité de procédés plus habituels à la ballade qu'au rondeau. Mais d'où viennent ces formes d'une simplicité frappante? Quelle est la cause réelle de ce processus de simplification en conflit direct avec les subtilités d'écriture? On ne peut répondre nettement.

LE VIRELAI

On a proposé des explications qui font preuve de plus de parti pris que d'exactitude historique. On a affirmé à propos des virelais de Chantilly : « Cette collection de virelais a très probablement été écrite et composée dans le Nord du territoire de langue française où l'in-

fluence flamande se faisait sentir. Il y a peut-être un écho de la poésie villageoise du XIII^e siècle, dont le babil contraste si vigoureusement avec la rhétorique solennelle des ballades élégantes. L'accompagnement musical possède une certaine gaieté insouciance et il est, par comparaison avec les ballades, d'une simplicité presque rustique. » (Urban T. Holmes, cité par Apel, *French Secular Music*, p. 16.) Mais, en fait, il n'y a pas de simplicité dans la musique des virelais du manuscrit de Chantilly, et le paysan de *Sus un fontayne* de Johannes Ciconia, par exemple, devait être un bien curieux personnage. Il serait fallacieux de vouloir identifier la simplicité avec l'esprit flamand, qui serait le représentant des manières rustiques. Le virelai est tout autant destiné à divertir la noblesse cultivée que la ballade et le rondeau.

D'autres explications feraient attribuer l'apparition de nouveaux éléments stylistiques aux influences italiennes. Ces influences, si elles ne sont pas impossibles, demeurent pour l'instant très hypothétiques. Il est exact que beaucoup de musiciens se trouvaient en Italie, mais il est également vrai que certaines de leurs œuvres les plus maniérées ont vu le jour en Italie. Avant tout, le fait qu'il ne nous reste qu'une poignée d'œuvres devrait exclure toute généralisation hâtive.

L'œuvre profane d'Arnold et de Hugo de Lantins fournit une autre preuve des hésitations et des incertitudes qui semblent caractériser une génération de transition. Certes, ils avaient tous les deux une préférence marquée pour le rondeau, ainsi qu'un goût particulier pour la chanson à deux voix (cantus et ténor) et un instrument d'accompagnement (contraténor), mais, à tout autre égard, ils font preuve d'une variété étonnante. Le rondeau d'Arnold, *Esclave à duel*, est bien plus complexe que sa ballade syllabique *Puisque je suy*. Et si *Je suy exent*, de Hugo, donne à la chanson sa forme la plus subtile, son trio vocal, *Plaindre m'estuet*, renonce à toute prétention et à tout artifice. La diversité des types, la variété des directions, les mélanges et même les contradictions, tous ces phénomènes semblent faire partie intégrante de cette époque intermédiaire.

Selon Martin le Franc, Carmen, Cesaris et Tapissier charmèrent les Parisiens. Si l'œuvre de Cesaris repré-

sentait l'aspect profane de la musique, on n'a conservé aucune œuvre profane de Carmen ou de Tapissier. Et pourtant, les Parisiens n'auraient pu être seulement charmés par la gravité de leur musique sacrée. Ce qui nous reste de leur œuvre demande à être jugé avec précaution, car il serait dangereux de conclure, d'après les quelques fragments qui nous sont parvenus, que Cesaris se consacrait à la musique profane, et Carmen ou Tapissier à la messe et au motet.

LE MOTET

Aux environs de 1400, les compositeurs français de motets avaient hérité de la structure isorythmique. L'isorythmie témoignait, mieux que toute autre chose, d'un sens très développé de la construction chez les musiciens du xiv^e siècle. C'était un principe si puissant qu'il continua à servir de guide aux compositeurs. Le genre du motet et la structure isorythmique devinrent pratiquement identiques. Il est maintenant clair qu'une disposition aussi rationnelle n'aurait pu se développer au-delà de ce que la génération de Machaut avait déjà accompli, sans une application plus complète de l'isorythmie à toutes les parties du motet. C'est exactement ce qui s'est passé. Avant et après 1400, les motets, régulièrement et systématiquement, incorporent des motifs isorythmiques dans toutes leurs parties.

Bien que, dans le manuscrit de Chantilly, le motet ne vienne qu'en second — après les compositions profanes —, il demeurerait pourtant d'une grande noblesse. Il n'y a dans le manuscrit de Chantilly que 13 motets, pour 99 ballades, rondeaux et virelais. Si l'on ne tenait pas compte de la forme fixe de la ballade, le *Inclite flos*, composé par Mayhuet de Joan, pourrait être classé avec les motets puisque cette œuvre dédiée au pape Clément VII avait le même but.

Ecrits à l'occasion de grandes cérémonies, ou pour célébrer des événements importants, les motets conservèrent un très haut rang dans la hiérarchie des formes musicales, bien que, pendant toute cette période, ils aient été surpassés en nombre par les compositions

profanes. Les trois compositeurs dont Martin le Franc fait l'éloge jouèrent un très grand rôle dans la composition des motets, mais, de Cesaris ne subsiste qu'un seul, *A virtutis — Ergo, beata* (ms. d'Oxford, f. 116'-117) [deux voix, deux instruments], qui pourrait avoir été utilisé dans un office divin. Les deux textes sont dédiés à la Sainte Vierge et le ténor est tiré de l'antienne *Benedicta filia tua a Domino* que l'on chantait à laudes, lors de la fête de l'Assomption. La structure isorythmique y apparaît comme un plan rigide. Quatre motifs, *tales*, différents dans chacune des quatre voix, et de dix-huit mesures, sont répétés quatre fois. Comme la répétition des motifs est exacte dans les quatre voix, le motet a quatre grandes sections reconnaissables, étroitement reliées entre elles. De fréquents changements de rythme animent le mouvement vif des voix supérieures avec lesquelles le ténor et le contraténor soutenus forment un contraste frappant. Mais la disposition rythmique du *triplum* et du *motetus* est quelque peu en conflit, car l'ensemble syncopé qui est le plus complexe est suivi d'une déclamation simple et unie.

Carmen et Tapissier nous sont plus accessibles. Bien que peu abondante, leur production a été mieux préservée. Leur œuvre montre clairement la place du motet dans la vie publique. Le *Venite, adoremus — Salve Sancta aeterna Trinitas* (quatre voix) de Carmen est écrit en l'honneur de la sainte Trinité mais c'est, en fait, une prière destinée à mettre fin au schisme qui déchirait l'Église et bouleversait le monde occidental. Le texte semble faire allusion au triple schisme : « *Trinitas in personis, et una deitas... una vita, veritas, fons... ut des pacem nostris in diebus.* » En accord avec l'importance du but recherché, Carmen a composé son motet suivant un plan d'isorythmie complexe. Il est divisé en trois grandes sections; chacune a sa période isorythmique propre répétée deux fois dans chaque voix, de telle sorte qu'il y a en tout six périodes, les motifs changeant trois fois, tandis que le ténor a une répétition supplémentaire de la mélodie; dans chacune des trois sections, il y a un changement de mensuration. Cette disposition compliquée est partagée par toutes les voix. Deux instruments d'accompagnement font contraste avec le duo vocal. La mélodie, dans le *triplum* et le *motetus*, pré-

sente une déclamation simple et surtout syllabique; les voix supérieures, étroitement liées, se meuvent avec nombre d'entrées en imitation au commencement des strophes. Ces caractéristiques mélodiques devaient s'intensifier par la suite.

L'union la plus étroite des deux voix supérieures fut réalisée au moyen du canon. Carmen l'a utilisé dans son *Pontifici decori speculi* (à quatre voix), motet en hommage à saint Nicolas. La combinaison d'un canon pour les parties supérieures et d'une structure isorythmique de l'ensemble représente sans doute le plus haut degré de rationalisme en matière de musique. Pourtant, la trame du canon pur n'est pas ornée mélodiquement et évite toutes les formules recherchées qui résultent généralement du changement de « proportion ». Une structure rigide excluait probablement tout autre mode d'écriture. L'arrangement en canon des voix supérieures, un style mélodique assez direct, de même que l'invention libre du ténor, sont des caractéristiques présumées rares dans les motets typiquement français. Ce genre de technique, dont Johannes Ciconia semble avoir été le principal représentant, semble plutôt appartenir à l'Italie. Mais comme nous disposons de relativement peu de compositions, il est difficile, là aussi, de généraliser.

Tapissier se range au côté de Carmen, non seulement par le style mais aussi par le choix des thèmes du motet. Lui aussi utilise le thème du schisme dans *Eya dulcis* — *Vale placens* (quatre voix), prière adressée à la Sainte Vierge pour lui demander d'en délivrer le monde chrétien : « *Tolle scisma : ad te dirigimus corda, laudes tibi porrigimus* » (*triplum*, seconde strophe). La structure isorythmique du motet est combinée avec une répétition libre de la mélodie dans le ténor. Comme dans la plupart des motets de cette époque, les textes du *triplum* et du *motetus* sont étroitement apparentés, étant consacrés tous les deux au même thème général. Nombre de ces textes sont groupés en strophes, et le nombre de strophes se retrouve souvent dans le nombre des périodes isorythmiques. Bien que le motet de Tapissier ne réalise pas de tels rapports, le principe de la concordance de la structure isorythmique avec les strophes est aussi fréquent que nouveau.

Richard de Loqueville est si mal représenté dans les

motets qui nous sont parvenus, qu'on peut difficilement porter un jugement d'ensemble sur son œuvre. Son motet à saint Yves, *O flos in divo — Sacris pignoribus dotata* (trois voix), contient toutes les simplifications adoptées par les formes profanes. La mélodie se rapproche déjà beaucoup du style syllabique, de brefs groupes mélismatiques apparaissent aux cadences, généralement en accord avec la division du texte. Le rythme oscille entre 6/8 et 3/4, soit dans une seule voix, soit dans les rapports entre le *triplum* et le *motetus*. De temps à autre, le mouvement rythmique des parties supérieures est semblable, ajoutant ainsi à l'impression de simplicité générale. Néanmoins la disposition est isorythmique dans les trois parties. En raison de la simplification interne et du maintien des cadences mélodiques et harmoniques en rapport régulier avec les strophes, la structure isorythmique tend à devenir un système, une formule abstraite appliquée de façon plus ou moins automatique. Mais comme le style de Loqueville se rapproche de celui de Carmen dans *Salve pater — Felix et beata*, il ne constitue pas un phénomène isolé.

Nicolas Grenon représente mieux que tout autre la position hésitante et incertaine d'un compositeur travaillant pour ainsi dire entre deux époques. Son œuvre a des racines profondes dans le motet du xiv^e siècle et pourtant elle occupe une position avancée dans la nouvelle période. Il se meut dans des directions différentes, et la variété de ce qu'il est en mesure de produire indique exactement sa position transitoire. Cependant, il fait preuve de constance dans son emploi de l'isorythmie. Même là, ses moyens sont vastes. Il passe par des phases diverses qui vont de l'accumulation de procédés multiples de mensuration (diminution) à une application directe et schématique. *Ave virtus virtutum — Prophetarum fulti* (quatre voix), motet à la Sainte Vierge, qui repose sur le ténor du *Laetabundus* de Noël, est, par sa structure, son œuvre la plus complexe, avec un accroissement de l'accélération dans la section diminuée. Malgré la rationalisation poussée, la déclamation rapide, à la manière d'une récitation monotone, principalement syllabique, conduit la mélodie vers des cadences placées à intervalles réguliers après des phrases brèves. Malgré l'importance de sa

structure, la composition produit l'effet d'une succession rapide de petits groupes, les voix supérieures étant écrites suivant des lignes douces et coulantes. Le contraténor est en union harmonique plus étroite avec le *triplum* et le *motetus*, tandis que les longs accents soutenus du ténor ont une valeur structurale plutôt qu'une fonction de pivot harmonique dans le cadre du motet.

Dans son motet de la Trinité, *Ad honorem Sanctae Trinitatis — Coelorum regnum sempiternum* (quatre voix), Grenon s'essaie dans une voie différente. L'abondance des mélismes, faits d'ornements subtils, n'est pas du tout compatible avec le style d'une déclamation dépouillée. Là aussi, la disposition rationnelle est accrue par une introduction en forme de canon aux voix supérieures venant avant la structure isorythmique. Mais la composition la plus claire et la moins compliquée de Grenon demeure sans aucun doute son motet de Noël, *Nova vobis gaudia* (trois voix). La structure isorythmique n'y est pas abandonnée complètement, mais toute l'isorythmie (qui consiste en trois *taleae*, répétées quatre fois, et deux *colores* répétées deux fois dans le ténor) est traitée en un système d'où résulte une composition en sections. Les périodes isorythmiques deviennent des sections terminées par des cadences à toutes les voix. Étant donné que des chevauchements constants, qui évitent les coïncidences de groupes et les cadences marquées à la fin des périodes, lui sont essentiels, la simplification effectuée par Grenon touche au cœur même de la nature de l'isorythmie. Sans changements de mensuration dans les sections, le motet de Grenon coule naturellement du début à la fin. Les phrases mélodiques brèves et concises du *triplum* et du *motetus* sont souvent reliées ensemble par de brèves imitations. Le rapport entre les deux voix est encore rendu plus étroit par l'élimination d'une des caractéristiques essentielles du motet : la diversité des textes. Ici, le *triplum* et le *motetus* chantent le même texte. S'il est vrai, comme le veut la théorie, que la forme la plus simple soit chronologiquement la plus récente, le motet *Nova vobis gaudia* doit appartenir à la dernière période de Grenon. La distance qui sépare le style du motet (à l'exception de sa structure) de celui du simple rondeau

s'est réduite. Mais Grenon n'écrit jamais d'une manière uniforme. Un motet comme *Plasmatoris — Verbigine* (quatre voix) tend vers une richesse d'ornementation qui n'est pas sans rappeler celle de certaines œuvres de Carmen. En conséquence, il n'est pas de motet de Grenon qui présente un caractère assez marqué pour que l'on puisse dire qu'il est typiquement sien ou exclusivement moderne.

LA MESSE

On a toujours dit que le xiv^e siècle n'avait guère cherché à cultiver la polyphonie dans la messe, qu'il avait laissé les formes profanes dominer le répertoire. Ceci est indiscutable. De plus, si nous considérons l'état de dépendance dans lequel se trouvait la messe, la supériorité de la musique profane paraît encore plus évidente. L'adaptation complète des styles et des moyens d'exécution profanes ne laissait que très peu de place à un style propre à la messe. Néanmoins, la musique sacrée occupait une place solide et était beaucoup plus en faveur que ne le suggèrent les compositions qui nous sont parvenues. Bien des documents témoignent du goût des princes pour la musique aux offices. Les chapelles des cours résonnaient d'autant de musique sacrée que les cathédrales des cités et, au début du xv^e siècle, la musique liturgique se développe.

C'est à la musique profane que la messe emprunta l'emploi de la voix solo avec ténor et contraténor instrumentaux. C'est l'usage le plus répandu. Mais il y avait d'autres formes qui, en apparence, adoptaient des modèles différents. C'est évidemment le motet qui a servi de modèle pour l'emploi du texte de la messe dans les deux parties supérieures, avec une seule partie instrumentale d'accompagnement. Cette combinaison, toutefois, permit des dispositions de texte fort étranges. Richard de Loqueville en offre un exemple très intéressant dans l'un de ses *Gloria*. Les strophes sont réparties entre les deux voix supérieures sans aucune régularité; à la fin, deux strophes différentes apparaissent simultanément. Tandis qu'une des voix chante les paroles,

l'autre fait fonction d'instrument d'accompagnement. Une grande variété s'observe également dans les parties de la messe mises en musique par Hugo de Lantins. Dans son *Gloria* (ms. d'Oxford, f. 58'), les paroles sont données au *triplum* et au ténor, le contraténor étant exécuté sur un instrument. Dans un autre *Gloria* (ms. d'Oxford, f. 59'), il répartit les strophes entre les trois voix de façon si irrégulière que toute participation cohérente des voix et des instruments est impossible (en admettant, bien entendu, que la version conservée dans les manuscrits soit correcte).

La plus importante est la forme purement vocale. Généralement à deux et trois voix, elle va de pair avec une alternance de dispositions structurales qui s'appliquent principalement aux parties disposant d'un long texte, le *Gloria* et le *Credo*. La structure alternée des compositions polyphoniques a certainement été encouragée par l'alternance observée dans l'exécution des *Gloria* et des *Credo* psalmodiés. Les mouvements polyphoniques cependant n'alternent pas strictement strophe après strophe. Les strophes sont combinées en un groupe et l'alternance procède alors par groupes. Deux et trois voix alternent suivant le groupement des strophes. Le duo est traité comme un solo, le trio comme un chœur, ainsi qu'il est indiqué dans les manuscrits.

Guillaume Le Grand et Hubert de Salins semblent avoir préféré la messe alternée, mais Loqueville a écrit également un *Gloria* dans ce style, ce qui entraîne une distinction entre *versus* et *chorus*. Beaucoup de ces mouvements, entièrement vocaux, ont acquis un style qui leur est propre, et peut-être est-ce là le seul style authentique de la messe. Strictement syllabique, la composition possède une texture note contre note, le rythme étant le même dans toutes les parties ou ne variant que très peu. Guillaume Le Grand est le représentant principal de ce type de messe.

En général, les messes sont beaucoup moins compliquées que les autres formes musicales, et les plus simples sont purement vocales. Mais même les mouvements qui imitent des œuvres profanes sont moins compliqués que leurs modèles. Le *Credo* de Tapissier (ms. d'Apt, f. 34'), qui est presque entièrement écrit note contre note, en offre un exemple convaincant. Pourtant certains

procédés artistiques, tels que l'isorythmie ou le canon, se trouvent dans les parties supérieures. Particulièrement intéressants sont les duos vocaux en forme de canon, de mouvements alternés, ancêtres même des *bicinia* (chants à deux voix) de la polyphonie chorale à venir. On ne renonce pas entièrement au style recherché, comme le prouve le long « Amen » du *Credo* de Jean Franchois, dont le développement rappelle les « Amen » du manuscrit d'Ivrée (xiv^e siècle).

Certains *Gloria* ou certains *Credo*, tels ceux de Hugo de Lantins ou de Loqueville, offrent un aspect particulier. Nous y trouvons une déclamation syllabique concise qui ressemble tout à fait à une récitation *retto tono* (comparer le motet de Grenon, *Nova vobis gaudia*, au *Gloria*, ms. d'Oxford, f. 59', de Hugo de Lantins) et convient particulièrement bien au *Gloria* et au *Credo*, dont le chant est influencé par la psalmodie. Comme ce genre de mélodie déclamatoire est conforme à la nature de la récitation des longs textes du *Gloria* et du *Credo*, nous sommes porté à croire qu'elle a son origine dans la messe plutôt que dans le motet ou le rondeau. Le *Gloria* et le *Credo* de la messe *Verbum incarnatum* d'Arnold de Lantins offrent le même type de récitation uniforme.

Cette dernière œuvre se détache du reste comme une œuvre remarquable. C'est une messe complète qui comprend l'ensemble de l'ordinaire. Les mouvements sont reliés entre eux par des variations sur le motif initial du *triplum* qui se poursuit d'un bout à l'autre de la messe, et qui apparaît ajouté au début des mouvements et aussi au début de divisions internes telles que celle du *Credo*. Cette unification de l'ordinaire de la messe sur la base de principes artistiques demeure le grand problème qui se posera à la génération de Dufay.

LÉO SCHRADER.

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS

STAINER, J. F. R., et STAINER, C., *Dufay and his Contemporaries*, Londres, 1898.

WOLF, J., *Geschichte der Mensural Notation*, Leipzig, 1904, vol. II, III.

VAN DEN BORREN, Ch., *Polyphonia Sacra*, The Plainsong and Medieval Music Society, Londres, 1932.

GASTOUÉ, A., *Le manuscrit de musique du trésor d'Apt*, Paris, 1936.

MARIX, J., *Les musiciens de la cour de Bourgogne au XV^e siècle*, Paris, 1937.

APEL, Willi, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge, Mass., 1950.

REANEY, Gilbert, *Early Fifteenth Century Music*, (Baude Cordier, Johannes Cesaris, Johannes Carmen, Johannes Tapissier), dans *Corpus Mensurabilis Musicae*, vol. XI, I, American Institute of Musicology, New York, 1955.

The Works of Guillaume de Machaut, édité par Léo Schrade, dans *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. II et III, Editions de l'« Oiseau Lyre », 1956.

WOLF, J., *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, vol. VII, p. 76.

LITTÉRATURE

BRENET, Michel, *Les musiciens de la Sainte Chapelle du Palais*, Paris, 1910.

BESSELER, H., *Studien zur Musik des Mittelalters*, Archiv für Musikwissenschaft VII, p. 167, 1925.

LUDWIG, F., *Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts*, Archiv für Musikwissenschaft VII, p. 419, 1925.

LUDWIG, F., *Guillaume de Machaut. Musikalische Werke, Einleitung*, vol. 2, Leipzig, 1928.

PIRRO, André, *La musique à Paris sous le règne de Charles VI*, Strasbourg, 1930.

BESSELER, H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1934.

DANNEMANN, Erna, *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays*, Strasbourg, 1936.

MARIX, Jeanne, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*, Strasbourg, 1939.

PIRRO, André, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XV^e*, Paris, 1940.

BESSELER, H., *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig, 1950.

SCHRADE, Léo, *A Fourteenth Century Parody Mass*, dans *Acta Musicologica*, vol. XXVII, p. 13-19, 1955.

SCHRADE, Léo, *The Chronology of the Ars nova in France*, dans « Le colloque de l'Ars nova à Wégimont », p. 37-62, 1959.

LA CHANSON FRANÇAISE
AU XV^e SIÈCLE
DE DUFAY A JOSQUIN DES PRÉS
(1420 A 1480)

LE XV^e siècle paraît avoir été « l'âge d'or » de la chanson française; au moment où la messe trouve son unité interne, soit en édifiant sur un même *cantus firmus* les cinq parties de l'Ordinaire, soit en les reliant par des phrases initiales identiques, au moment où le motet, de profane qu'il était, atteint au sacré et devient la forme qu'adopteront Dufay, Ockeghem et Josquin des Prés pour chanter les louanges de la Vierge Marie, pour implorer sa miséricorde, pour célébrer un saint glorieux ou pour consacrer une église, la chanson, malgré ses proportions modestes, malgré sa forme rigoureusement limitée, s'impose, envahit les manuscrits en deçà et au-delà des monts et pénètre, à la fin du siècle, jusqu'en Allemagne et même en Angleterre. Des recueils entiers lui sont consacrés; de ces « chansonniers » plus de trente-cinq entre 1400 et 1450, plus d'une vingtaine entre 1450 et 1480 et, enfin, plus d'une soixantaine entre 1480 et 1520 rassemblent ces pièces ténues. C'est que la chanson fait partie de la vie même; elle exprime tous les sentiments : l'amour, la joie, la tristesse ou la mélancolie; elle relate des événements historiques; elle est satirique, railleuse, quelquefois même grossière; courtoise d'origine et de destination, elle fait souvent des emprunts à un répertoire ancien devenu populaire. Elle est appréciée de tous; elle résonne dans les palais, mais est aussi fredonnée « ès carrefours ». Charles d'Orléans se fait faire une robe brodée de neuf cent soixante perles dont cinq cent soixante-huit, cousues sur les deux manches, reproduisent tout au long le texte et la musique de la chanson *Madame, je suis plus joyeux*; les dames de la cour de Ferrare, vers 1480, adoptant

cette mode, auront des manches ornées de titres de chansons, de devises. Isabelle d'Este, à Mantoue, pour sa *grotta*, fait exécuter sur le mur, en marqueterie, le célèbre canon d'Ockeghem : *Prendez sur moy*, tandis qu'à Urbin, Frédéric de Montefeltre choisit *J'ay pris amors* pour orner un panneau de son cabinet de travail. Maints monuments figurés indiquent comment l'on exécutait une chanson : c'est ainsi que la ballade *De ce que fol pense*, de Pierre des Molins, est accompagnée de harpe sur une tapisserie du début du siècle, tandis que le rondeau de Dufay, *Mon seul plaisir, ma douce joye*, sur une miniature d'un manuscrit de la bibliothèque Estense de Modène, est confié à trois voix. Pas de grandes fêtes, pas d'entrées de souverains, pas de bals, pas de banquets sans chansons : n'évoquons que pour mémoire la somptueuse Fête du Faisan — appelée aussi Banquet du Vœu — donnée par Philippe le Bon, le 17 février 1454, alors que le duc de Bourgogne voulait entraîner les seigneurs de la chrétienté à s'armer pour reconquérir Constantinople, prise, l'année précédente, par les Turcs; sans insister sur les « entremelz » — entrées ayant lieu entre chaque service — sur la musique qui fut exécutée tour à tour dans des décors représentant un immense pâté et une église « verrée », souvenons-nous seulement que *Je ne vis oncques la pareille* fut chantée par un « iosne fils de eage de XII ans », en robe cramoisie, monté sur un cerf blanc à la ramure dorée, « merveilleusement grant et bel », et que « le dit cherf... tenoit la teneur »; qu'une femme vêtue de satin blanc, portée par un éléphant, vint représenter « Notre Sainte-Mère l'Eglise » et moduler une complainte.

La chanson, nous l'avons dit, n'était pas seulement appréciée des grands seigneurs; un voleur, condamné à mort, « qui avoit desrobé ij calices à Saint Simplic, et congneust qu'il en avoit, en son temps, desrobé XXij » clamait à haute voix, tandis qu'on le menait au supplice :

Hé! Robinet, tu m'as la mort donnée...

air que Galeas-Marie Sforza, duc de Milan, priera sa belle-sœur Yolande de Savoie de lui envoyer (en 1471) « noté » en duo, sous le superius d'une pièce italienne célèbre : *O rosa bella*.

Sur la scène, dans les mystères, dans les moralités,

dans les farces surtout, les parodies, les imitations de chansons connues sont fréquentes et, si l'exécution à voix seule est la plus courante, l'on voit, cependant, les acteurs s'avancer parfois vers le public et chanter ensemble; il existe aussi une forme dialoguée entre solo et chœur, un seul acteur énonçant le premier vers, la suite étant confiée à un groupe de plusieurs personnages; la danse s'ajoute dans certains cas à la musique : dans le *Mistère de la Passion*, joué à Mons en 1501, la « Magdelaine et ses demoiselles » chantent « en se desmenant honnestement et joyeusement ». En Italie même, *J'ay pris amors* et *Gens cors* (*Gente de corps*) seront exécutées à trois voix au cours d'une représentation donnée à l'occasion de la venue de Ferdinand d'Aragon à Urbin en 1474.

Nous reviendrons d'ailleurs sur cette question des chansons de théâtre, sur le répertoire auquel auteurs et régisseurs font appel le plus volontiers.

S'il nous fallait encore d'autres preuves du succès de la chanson française, nous les trouverions dans les emprunts fréquents qui lui sont faits; les *laude*, ces chants spirituels italiens, dissimuleront sous de pieuses paroles maintes de nos chansons; en Italie, en Allemagne, nous retrouvons certaines d'entre elles sous forme de pièces polyphoniques dépourvues du texte littéraire qui les a fait naître; de simples titres, sans aucun rapport avec le poème d'origine, les recouvrent; et il est difficile de reconnaître sous les noms de *Coda di volpe*, de *Der Fochs schwantcz* ou de *Sancta Genitrix* un rondeau de Jean Molinet, *Ayme qui voudra*; sous le titre de *Der Pawir schwantcz* — *Rubinus* (*Der Bauern schwanz*) une version — sans paroles et avec adjonction d'une partie de contratenor — de la chanson à trois, *Entre Péronne et Saint-Quentin* ou, enfin, de se rendre compte que la pièce allemande *Elend du hast umbfangen mich* est identique à celle de Morton appelée simplement *Motettus* et que l'une et l'autre sont un démarquage de la chanson *Vive ma dame par amours*; ces exemples appartiennent à des manuscrits postérieurs à 1460 mais, dans un recueil de 1430 environ, un rondeau de Dufay, *Craindre vous veul*, a déjà été écourté pour qu'on puisse y adapter le poème italien *Quel fronte signorille*; ailleurs, *Gentil madonna* cache *Fortune las!* et les cas de travestissements de ce genre sont nombreux.

Les chansons françaises, célèbres dans toute l'Europe, sont adaptées aux instruments, transcrites pour les orgues, l'épinette ou le luth, ornées de « fleuretis et brisures »; toujours vivantes, rajeunies, renouvelées, elles continueront à être recueillies, préservées et certaines d'entre elles connaîtront une vogue qui durera plus d'un siècle.

Qu'est donc cette chanson française, cette chanson courtoise d'abord qui jouit d'une telle faveur? L'union de musique et de poésie qu'elle représente a-t-elle été un élément de son succès? D'autres facteurs sont-ils intervenus? Le milieu aristocratique dans lequel elle est née a-t-il exercé une influence sur son développement? Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre.

Le début du xv^e siècle nous apparaît comme une des périodes de l'histoire où le langage musical a subi les transformations les plus profondes; celles apportées au rythme et à la polyphonie, surtout sensibles à partir de 1420-1430, seront si grandes que de nombreux musicologues, allemands et américains surtout, ont considéré qu'il s'agissait là d'une véritable Renaissance et utilisent couramment ce terme pour désigner la période qui s'étend de 1420 à 1520, ce qui heurte nos habitudes, accoutumés que nous sommes en France, à appeler Renaissance l'époque qui, vers 1550, voit se former le mouvement littéraire et artistique auquel se rattache la Pléiade, le style inspiré de l'antique et la musique des « odes accordées à la lyre ». Il est vrai que, dès le xiv^e siècle, des compositeurs comme Matheus de Perusio, comme Johannes Ciconia de Liège tenteront d'écrire une langue moins recherchée, plus claire; parmi les prédécesseurs immédiats de Binchois et de Dufay, un Richard de Loqueville, joueur de harpe de la duchesse de Bar, un Nicolas Grenon ou un Pierre Fontaine, musiciens à la cour de Bourgogne, abandonneront, dans leurs œuvres profanes, les rythmes trop complexes, éviteront dans la marche des parties les dissonances trop rudes et donneront à une ligne simple et expressive une valeur nouvelle. Mais d'autres, à la même époque, demeureront résolument tournés vers le passé. C'est le cas de Jacques Vide, valet de chambre en 1423 de

Philippe le Bon, qui, dans *Amans, doublés* ne craint ni les frottements de seconde ni les dissonances non préparées ; c'est aussi celui de Grossin « de Paris », chapelain de Saint-Merry en 1418, clerc de matines à Notre-Dame en 1421, dont le trait mélodique est, dans *Va t'ent soufrier*, alourdi par des notes répétées et coupé de trop fréquentes cadences.

Cette période de transition a été étudiée au chapitre précédent ; c'est l'époque où « Tapissier, Carmen, Cesaris... esbahirent tout Paris », nous dit Martin le Franc, en 1440, dans son *Champion des Dames*, en ajoutant qu'au dire de ceux qui connurent ces musiciens — dont le dernier cité a, seul, écrit des chansons — ne « dechanterrent en mélodie de tel choïs » que Guillaume Dufay et Gilles Binchois. Puis, parlant des deux grands maîtres, il précise :

Car ils ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance...
Et ont prins de la contenance
Angloise et ensuy Dunstable,
Pour quoy merveilleuse plaisance
Rend leur chant joyeux et notable.

Ce texte, pour avoir été maintes fois cité, n'en a pas moins conservé toute sa valeur ; Martin le Franc rapporte une opinion, sans doute admise du vivant des auteurs, selon laquelle ils ont subi l'influence d'un style nouveau, plus euphonique, plus « concordant » que l'ancien, celui de Dunstable, alors à Paris comme musicien attaché au duc de Bedford, l'oncle de Henry VI, régent chargé d'administrer les possessions françaises du jeune roi ; ce serait donc au contact de la musique anglaise — et l'examen des œuvres semble corroborer cette assertion — que nous devrions sinon le goût de la mélodie, du moins l'accroissement de son importance comme aussi l'usage des vocalises étendues et fleuries, des intervalles clairs de tierces et de sixtes. Ces caractères sont communs à la musique sacrée et à la musique profane, mais si, dans les œuvres religieuses, la partie de ténor est encore la voix essentielle, la clef de voûte de l'édifice, dans la chanson, est le *superius*, qui aura maintenant le rôle primordial ; c'est la ligne mélodique qu'il faudra songer à écrire d'abord, comme le recom-

mande un théoricien, Ægidius de Murino : *Qui vult condere modulum fiat primo tenor... Et qui vult condere baladam, rotundellum, viriledum, psalmodiam fiat primo discantus* ; cette valeur accordée au « dessus » est un des traits les plus marquants du style nouveau, l'un de ceux qui l'opposent le plus nettement à l'écriture traditionnelle, et le fait que cette transformation se soit produite dans la musique profane accroît encore l'intérêt de celle-ci.

La mélodie, pour libre qu'elle soit ou doive être, subit, outre la contrainte qu'impose la stricte observance des règles du contrepoint, celle de la forme littéraire à laquelle elle est soumise; la ballade — au schéma musical ABA — si appréciée au temps de Guillaume de Machaut, voit sa vogue diminuer au début du xv^e siècle et elle disparaît presque complètement vers 1430. Les genres favoris deviennent alors le *rondeau* (qui peut être quatrain ou cinquain, selon que la strophe est de quatre ou cinq vers) et la *bergerette*, qui n'est autre qu'une sorte de virelai écourté. Le rondeau conserve le même schéma musical qu'au xiii^e siècle — AB — AA — AB — AB —, la première moitié de l'œuvre, qui correspond à une demi-strophe, étant répétée cinq fois alors que la seconde ne l'est que trois. La structure de la bergerette est un peu différente : A — BB — A — A; la première phrase (A), adaptée à la strophe entière, est beaucoup plus étendue que la seconde (B) qui doit être répétée car seule la moitié du « couplet du milieu » était mise en musique; ce couplet, d'ailleurs, peut être « d'autre lizière », c'est-à-dire écrit sur d'autres rimes que les premier et troisième, et la longueur des vers peut aussi varier. C'est donc une forme moins monotone que le rondeau, aucun fragment n'étant dit plus de trois fois; pourtant, jamais elle ne l'a emporté sur lui; chez Busnois même, considéré par un auteur des *Arts de seconde rhétorique* comme le créateur de cette forme, on n'en trouve pas plus d'une quinzaine d'exemples à côté d'une quarantaine de rondeaux; la bergerette n'avait d'ailleurs pas, alors, le privilège de la nouveauté, Grenon — qui meurt vers 1449 — l'ayant déjà adoptée longtemps auparavant quand il écrivit *La plus belle et douce figure*. Nous disons « adopté » car, au xv^e siècle, c'est à choisir l'œuvre poétique que se borne le rôle du compositeur : l'ère des poètes-musiciens — à de rares exceptions

près — est close; Machaut aura été l'aboutissement d'une longue chaîne, non un chef de file; les techniques musicales et poétiques deviendront tâches de spécialistes et ne seront plus confiées à un seul. Le compositeur de chansons ne semble pas craindre la monotonie engendrée par la répétition; au contraire, plus un air plaît, plus il convient de le redire pour mieux l'entendre, sans oublier qu'il est laissé au chanteur le soin de l'orner, d'y ajouter des « fleuretis » pour ranimer l'intérêt. Quand, cent ans plus tard, ces formes fixes seront abandonnées comme « vieille quinquaille rouillée » et que la faveur ira aux sixains, huitains et dizains, sans parler des épîtres, épigrammes et autres, si le goût n'eût pas porté aux redites, il eût été facile d'introduire plus de variété en écrivant des phrases musicales plus longues, d'une seule venue, mais les compositeurs français, parisiens surtout, comme Claudin de Sermisy et Janequin, préféreront s'en tenir aux phrases brèves, maintes fois répétées.

Puisque nous parlons de « chanson parisienne » au xvi^e siècle, pouvons-nous, au xv^e, adopter aussi le classement simple qu'est celui par école? Du fait que des musiciens comme Pierre Fontaine et Nicolas Grenon — dont il a été parlé au chapitre précédent —, comme Gilles Binchois — dont nous allons examiner l'œuvre profane — aient été attachés à la cour de Bourgogne, sommes-nous en droit de parler d'une « école bourguignonne »? Il faudrait, pour que cette appellation fût justifiée, que le style de ces musiciens présente, non seulement des traits communs, mais aussi des caractères qui le différencient de celui pratiqué à Paris, à Rouen ou à Chartres. Or ce n'est pas le cas; la chanson française, qu'elle naisse à Paris, dans les « bas-païs flandrinois », à la cour de Bourgogne ou à celle de Savoie, est, à une époque déterminée, d'une facture à peu près uniforme; aussi est-il difficile d'affirmer que tel ou tel compositeur ait imprimé une marque qui permette de le reconnaître. Si certaines formules mélodiques ou rythmiques, certains procédés d'écriture peuvent parfois révéler leur auteur, des attributions faites uniquement d'après des éléments stylistiques risqueraient d'être souvent erronées.

Ce qui est certain, c'est qu'il existe un style d'époque et

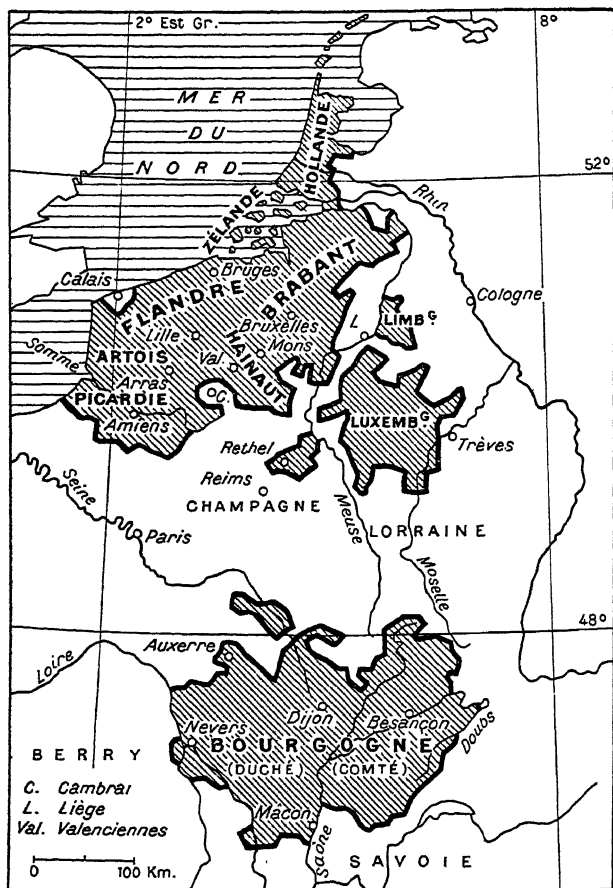
qu'une chanson de Dufay vieillissant sera plus proche, nous semble-t-il, d'une chanson d'Ockeghem que d'une écrite par le compositeur lui-même en ses années de jeunesse. Nous allons donc étudier, en les groupant autour des grands maîtres, deux générations de musiciens : celle de Binchois et de Dufay d'abord, celle d'Ockeghem et de Busnois ensuite.

BINCHOIS

Gilles de Binche, dit Binchois, fut, de 1430 à sa mort en 1460, chapelain de Philippe le Bon qui, lui-même, appréciait la musique et savait jouer de la harpe. De la jeunesse de Binchois, il nous est dit qu'il fut « soudart » mais « d'honorable mondanité » ; en 1424, il est à Paris, au service du duc de Suffolk. Celui-ci, époux de la petite-fille de Chaucer, aime à la fois la poésie et la musique : il écrit des vers, se fait lire les œuvres de Garençières et « autres diz amoureux » et charge Binchois de mettre en musique le rondel *Ainsi que a la fois my souvient*, hélas aujourd'hui perdu. C'est dans cette ambiance de cour que se développera le talent du compositeur ; lui aussi s'intéresse à la poésie et le choix qu'il fait de vers de Christine de Pisan, d'Alain Chartier et de Charles d'Orléans indique son goût sûr et fin.

A Christine de Pisan — poétesse amie d'Eustache Deschamps et protégée du duc de Bourgogne Philippe le Hardi — il emprunte la première strophe de la ballade *Dueil angoisseux, rage desmesurée* ; il sait, pour traduire ces vers forts et expressifs, trouver des accents d'une émotion profonde et même atteindre à une puissance qui lui est inhabituelle. C'est à un heureux dosage de style syllabique et de style mélismatique qu'il parvient dans *Mon cuer chante joyusement*. Cette pièce, écrite par Charles d'Orléans lors de sa captivité en Angleterre, fut, à l'origine, une ballade ; signe des temps, elle sera transformée en rondeau pour être mise en musique. Les trois premiers mots sont déclamés, chaque syllabe détachée, tandis que sur « joyusement » fuse un trait plein de fougue et d'allégresse.

Quant au rondeau d'Alain Chartier, *Triste plaisir et douloureuse joye*, il a été célèbre — on le trouve encore, altéré il est vrai, mais reconnaissable, dans un manuscrit



Les États de Bourgogne à l'époque de Philippe le Bon.

copié vers 1515 — et c'est sans doute à la musique de Binchois pleine de tendresse et de mélancolie qu'il dut son succès. Le poète Jean Régnier, bailli d'Auxerre, autorisé, après dix-huit mois de captivité pour délit politique, à sortir de prison à condition de laisser sa

femme et son fils en otage, ne trouve pas de meilleur moyen d'exprimer les sentiments contradictoires qui l'animent que de chanter cette pièce dont l'élan mélodique et le rythme syncopé traduisent à la fois la joie et l'inquiétude. Chanson typiquement courtoise dédiée à une « douce dame », « gente et belle », *De plus en plus se renouvelle*, avec sa mélodie étendue, son balancement régulier et son rythme de sicilienne, est d'une fine subtilité; *Plains de plours et de gémissements* s'ouvre par une ample phrase, largement dessinée, en accord profond avec le sens des paroles. Toutes les chansons de Binchois sont construites sur le même modèle : écrites à trois voix, le supérior — qui, seul, porte des paroles — déroule une ligne d'une réelle souplesse, soutenu par un ténor au « mouvement égal et mélodieux »; quant au contraténor, il doit compléter l'harmonie; il procède donc par larges intervalles, ce qui semble le destiner à une exécution plus instrumentale que vocale. Les cadences, de style traditionnel, sont de deux types : ou en faux-bourdon ou déjà basées sur la dominante et la tonique, mais cette dernière n'est qu'exceptionnellement atteinte par la sensible, la formule par la tierce inférieure étant presque constamment utilisée. Quelques fugitives imitations apparaissent çà et là : une entrée à la quinte dans *Amoureux suy*, quelques ébauches de canons à l'unisson dans *Filles à marier*.

Rien n'est plus difficile que d'essayer de dater ces quelque quarante pièces qui, ne portant pas de traces nettes d'une évolution, présentent une grande uniformité de style; toutes ou presque sont conservées dans des manuscrits copiés avant 1460, c'est-à-dire du vivant de l'auteur; peut-être pourrions-nous admettre que les plus rigides, comme *Seule esgarée*, ou celles aux phrases trop brèves, comme *Joyeux penser et souvenir*, aient été écrites au temps de la jeunesse du musicien, mais rien ne permet de l'affirmer. Les poésies choisies par Binchois ne nous apportent non plus aucune indication; elles ne chantent que l'amour, l'amour courtois avec son vocabulaire habituel d'où les allégories du *Roman de la Rose* ne sont pas exclues, où figurent *Malebouche*, *Bel Accueil* et *Faux Dangier*; la « belle sans per »... « parfaite en bien, de beauté assouvie » a un « très doux maintiens » tandis que l'amant soupire « nuit et jour sans cesse »,

tenu qu'il est « en cruelle rigueur ». Parfois Binchois chante « le doux printemps » ou le « gentil mois de may », mais il ne semble pas avoir écrit de pièces de circonstance sauf, peut-être, *Je ne vis oncques la pareille* pour la Fête du Faisan, encore cette chanson ne lui est-elle attribuée que dans un seul manuscrit, un autre la donnant à Dufay. Malgré son statisme, l'œuvre profane de Binchois laisse transparaître une liberté d'invention, une justesse et une simplicité d'expression, qui ont fait de lui, « père de joyeuseté », un des maîtres de son temps.

DUFAY

La coutume veut que l'on oppose à Gilles Binchois, homme de cour, auteur de chansons, Guillaume Dufay, homme d'église, compositeur de messes et de motets; une miniature qui représente le premier une harpe à la main, le second auprès d'un orgue, est, dit-on, un symbole. S'il est vrai que Binchois, dans ses œuvres religieuses, emploie un langage « aussi fleuri, aussi découpé, aussi vif que son langage profane » (A. Pirro), Dufay, lui, saura aussi bien qu'édifier un grand motet se plier aux dimensions réduites de la chanson; de plus, l'œuvre profane de Dufay est plus importante, même numériquement, que celle de Binchois. Ce qui diffère chez les deux artistes, c'est plutôt le sens de leur vie; Binchois est un sédentaire qui ne s'éloignera guère de Paris et de la cour de Bourgogne, tandis que Dufay fera une de ces « carrières internationales » qui étaient, au Moyen âge, celles des grands musiciens.

Nous ne savons pas où ni quand naquit Guillaume Dufay, mais on peut dire avec vraisemblance qu'il vit le jour vers 1400 dans une région du Nord de la France, proche de ce qui est aujourd'hui la Belgique. Nous n'insisterons pas sur la biographie de celui que l'on appelait « la lumière du xve siècle » et ne tiendrons compte ici des événements de sa vie que dans la mesure où ils ont une incidence directe sur l'œuvre de l'artiste. Formé à Cambrai, Dufay ira, jeune, en Italie (il y écrit des pièces de circonstance avant 1420), passe au service des Malatesta, revient en France, à Laon semble-t-il, vers 1426, devient chantre du pape Martin V en 1428, va à la cour de Savoie en 1434, réapparaît à la chapelle

papale de 1435 à 1437, subit les vicissitudes du pontificat d'Eugène IV, reste en rapport sans doute avec son protecteur Amédée VIII de Savoie — qui sera plus connu comme anti-pape sous le nom de Félix V —, retourne encore à Cambrai, cette fois comme chanoine, quitte sa ville de nouveau pendant cinq ans (de 1453 à 1458) pour se rendre auprès de Louis de Savoie et de son épouse Anne de Chypre et enfin viendra s'éteindre à Cambrai près de sa cathédrale le 27 novembre 1474. Ce bref résumé permet de saisir combien la vie de Dufay a été mouvementée; ces voyages continuels, ces contacts avec les musiciens de Bologne, de Rome, de Florence, et même de Naples, nous permettent de comprendre comment, peu à peu, s'est formée la langue universelle qui sera la sienne. Au début de sa carrière, il aura l'occasion de connaître les œuvres des musiciens fixés en Italie, en particulier celles des Liégeois Ciconia, Arnold et Hugo de Lantins. Comme ce dernier il chantera le mariage de Cléophe Malatesta avec Théodore Paléologue, fils de l'empereur de Constantinople (1420); vers la même époque, il écrira aussi un épithalame pour célébrer l'union de Carlo Malatesta et de Vittoria Colonna, nièce du pape Martin V. C'est dans le même style traditionnel, sans grande originalité, que seront écrites deux chansons datées de 1425 et de 1426 : *Je me complains piteusement*, ballade pour trois ténors, où les voix alternent avec des ritournelles instrumentales, œuvre d'une limpidité presque excessive, où les intervalles de tierces et de sixtes abondent, où sont soigneusement évitées toutes dissonances, et *Adieu ces bons vins de Lannoys*, écho de la vie de Dufay puisqu'il y chante, avec une grande simplicité, sans recherches apparentes d'écriture, les regrets qu'il éprouve à quitter ce pays (il détenait un bénéfice en l'église de Novion-le-Vineux, près de Laon). Il semble que Dufay ait écrit antérieurement à 1435 la plupart de ses chansons; les deux tiers de celles que nous connaissons appartiennent à cette période. Ce sont des chants d'étrennes, où sont loués, en un dialogue entre supérior et ténor, soutenu par un contraténor plus rythmique que mélodique, « bonne fame, belle dame... bon vin » (*Bon jour, bon mois, bon an et bonne estraine*), tandis que trois voix s'unissent pour énoncer les syllabes joyeuses de *Ce jour, de l'an voudray*

joye mener, chanter, danser... Ce sont des chants de mai : « de no cuer, oïstons mérancolie »... « car la saison semont (appelle) tous amoureux » et l'auteur ne craint pas d'intervenir : « Ny fallons mye, Karissime Dufay vous en prie... » (*Ce moys de may*) ; il faut aller au bois, « cueillir le may » et chanter « chascun un virelay » (*Resvelons-nous, resvelons, amoureux*) : pièces d'une écriture plus verticale qu'horizontale, que de longues séries de sixtes allègent encore. Dans *Hé, compaignons*, Dufay demande à « Huchon, Ernoul, Hunblot, Henry, Jean, François... » de n'être « plus en soussy : tantoït vendra le temps joly que nous aurons du bien trestous » ; les paroles sont déclamées presque syllabiquement alors qu'entre chaque vers se déroulent de longs et souples méliques.

Il ne peut être question d'examiner ici toutes les chansons de Dufay ; celles qui ont pour thème l'amour sont évidemment les plus nombreuses ; des acrostiches révèlent parfois les noms de ceux pour qui elles furent écrites ou le nom du donateur : détails minimes mais qui rattachent ces œuvres à la vie même de leur auteur ; Dufay trouve — dans *Mon cuer me fait* — pour louer la « bonne sans per, rose odourans comme la grainne, jone, gente, blanche que laine », des accents d'une grande fraîcheur : quatre voix se meuvent dans un ambitus étroit laissant au superius une flexibilité remarquable.

Dans toutes ces chansons courtoises, antérieures, nous l'avons dit, à 1435, la phrase musicale, modelée sur la longueur du vers, est brève, les cadences se rattachent pour la plupart au type traditionnel — à la tierce supérieure — avec quelques cas rares du mouvement dominante-tonique ; mais dès cette époque, Dufay sait, quand le texte l'exige — comme dans le cas de *La belle se siet* — employer une autre langue ; pour traduire les « loiaus amours » de celle qui ne veut pas obéir à son père, épouser un seigneur mais le sien ami « qui pourist en la tour » — œuvre certainement inspirée d'une chanson plus ancienne d'allure populaire qui, d'ailleurs survivra plus de deux siècles encore sous le nom de *La Pernelle* — il accélère la récitation en répétant la même note et détache chaque syllabe pour donner aux mots plus d'intensité :



EX. I

Et, peu à peu, dans cette forme exigüe qu'est celle de la chanson, Dufay, qui a le sens de la mélodie et celui de l'équilibre sonore, qui, dans ses œuvres religieuses, déroule si librement d'amples lignes émouvantes, parviendra par des imitations ou par des canons — souvent entre deux voix égales — à donner l'illusion d'un dessin continu et à dissimuler cette coupure à la fin du vers, qui hache la phrase chez la plupart de ses contemporains; c'est ainsi qu'il traitera un rondeau d'Antoine de Cuise, poète de l'entourage de Charles d'Orléans, *Les douleurs dont me sens tel somme*; sur des vers aux allitérations répétées, aux rimes parfaites, simple jeu sonore qui annonce déjà l'art plus verbal que sensible des grands rhétoriciens, il construit une pièce remarquable où les deux voix supérieures en canons rigoureux seront soutenues par deux parties graves procédant par larges mouvements d'octaves, de quintes, de quartes, à l'allure instrumentale :

Les do leurs

Les do leurs dont

— dont — me sens — tel — som —

— me sens — tel — som —

— me —

— me — Font — mon —

Font — mon — pen —

pen — ser tout as — sou —



Ex. 2

C'est à cette période de maturité qu'appartiennent les chansons les plus célèbres de Dufay : *Franc cuer gentil* — écrite pour Frachon — qui sera transcrite pour clavier; *Se la face ay pale*, ballade équivoquée maintes fois adaptée aux orgues, qui servira de thème, de cantus firmus, à de nombreuses messes; *Mon seul plaisir, ma douce joye*, *Vostre bruit et vostre grant fame*, *Le serviteur hault guerdonné*, que des auteurs de la génération de Josquin, connaissant le succès dont elles ont joui, reprendront en les modifiant, en y ajoutant une voix ou en écrivant plusieurs contratenors différents. Parfois, parmi ces pièces tendres ou tristes, éclate une fanfare comme *Donnez l'assault à la forteresse*; malgré son titre et son style, ce n'est pas une chanson de guerre mais d'amour : la forteresse qu'il s'agit d'enlever est le cœur de la belle, les imitations entre les voix deviennent de plus en plus serrées, évoquant le combat; ailleurs Dufay écrit une Lamentation de notre Sainte Mère l'Eglise, pleurant la perte de Constantinople et, à la supplication en langue vulgaire, *Très piteux de tout espoir fontaine*, se joint, au ténor, la plainte de Jérémie : *Omnes amici ejus spreverunt eam*; si Dufay ne craint pas d'unir textes latins et français, il se plaît aussi à superposer rondeaux courtois et mélodies d'allure populaire et à faire entendre simultanément : *Je vous pri, mon très doux ami...* et *Tant que notr' argent dure...* *Nous men'rons joyeuse vie !* Nous verrons d'ailleurs que le théâtre fera de larges emprunts à ce

répertoire particulier, rarement noté, qui ne nous est parvenu que grâce aux ténors et contraténors de pièces à textes multiples.

L'œuvre profane de Dufay — à l'inverse de ce que nous avons constaté chez Binchois — nous permet de suivre l'évolution du style de l'auteur et aussi la transformation qui s'opère dans la chanson entre 1425 et 1470; peu à peu la partie de contraténor abandonne son rôle de remplissage pour devenir autonome; sans rivaliser encore avec le *superius* et le ténor, elle tend à s'assouplir, à prendre plus d'importance dans l'ensemble de la polyphonie; les imitations, de fugitives qu'elles étaient, deviennent plus systématiques, plus étendues; l'équilibre des voix — qui sera la caractéristique essentielle de la chanson française de la fin du siècle — commence à être recherché. Il ne s'agit pas, dans des pièces de proportions réduites, de vouloir trouver toutes les qualités qui ont rendu Dufay célèbre; la foi qui anime ses grands motets, qui soutient la puissante architecture de ses messes n'a que faire ici, mais le sens de la ligne — de la mélodie qui s'étend librement, qui subit la coupure des vers sans s'y soumettre — donne à ses œuvres profanes, même les plus simples, un élan spontané, rare à cette époque, que l'écriture contrapuntique des autres parties, souvent subtile, n'entrave en rien; ainsi, comme le dit André Pirro, « par un heureux mélange de vigueur et d'abandon, Dufay prouve qu'il aime à construire d'abord, étant certain de pouvoir ajuster ses phrases les plus souples sur les raisonnements les plus sévères ».

Citer les musiciens de cette génération est une tâche malaisée; ceux qui furent les compagnons de jeunesse de Binchois et de Dufay comme Grossin, comme Jacques Vide, restent tournés vers le passé et ne savent pas se dégager des complications rythmiques de l'*ars nova*; c'est à une autre lignée que se rattachent nos deux maîtres, à des compositeurs recherchant la clarté, l'expression simple : comme Richard de Loqueville — qui meurt dès 1418 — mais aussi, comme Nicolas Grenon et Pierre Fontaine, qui ne disparaissent que vers 1450, mais qui néanmoins font figure d'anciens plutôt que de contemporains; quant à ceux qui écriront pen-

dant la maturité et la vieillesse de Dufay — je pense à Fédé, à Morton, qui ne s'éteignent qu'un an après lui —, nés sensiblement plus avant dans le siècle, ils appartiennent plutôt à la génération d'Ockeghem et de Busnois qu'à celle qui l'a précédée.

OCKEGHEM

Il ne faut pas perdre de vue qu'à la mort de Dufay, en 1474, il y a près de trente ans que Jean Ockeghem a quitté la cathédrale d'Anvers pour la petite ville de Moulins, « échangé l'habit d'église pour le drap vert dont Charles I^{er}, duc de Bourbon, revêt ses douze chapelains ». Ce musicien du Nord, originaire du Hainaut, au dire du poète Jean Lemaire de Belges, ne quittera plus la France; il entrera vers 1452 à la chapelle royale, y restera jusqu'à sa mort en 1496, servant successivement trois souverains : Charles VII, Louis XI et Charles VIII. Homme d'église, c'est dans la musique sacrée qu'il donne le meilleur de lui-même; c'est là que ses qualités profondes : son mysticisme, son sens de l'équilibre rigoureux dans la grandeur, pourront s'exprimer avec le plus de liberté. Si l'on a souvent opposé Dufay à Binchois, l'on a pu écrire, à plus juste titre encore, qu'Ockeghem et Antoine de Busnes, dit Busnois, représentaient parfaitement « les deux pôles de la création musicale, religieuse et profane ». Il est vrai que la chanson n'occupe qu'une faible part de l'œuvre d'Ockeghem — une vingtaine de pièces seulement — alors qu'elle sera, avec près de quatre-vingts compositions, l'essentiel de celle de Busnois, qui, venu jeune avant 1467 à la cour de Bourgogne, demeurera, après la mort de Charles le Téméraire, attaché à divers membres de la famille ducale. Tinctoris, le grand théoricien, associe les deux musiciens dans un même hommage, leur dédiant, en 1476, son ouvrage « sur la nature et la propriété des tons », où il les qualifie de *prestantissimi ac celeberrimi artis musicae professores*, disant, par ailleurs, que ce sont eux qui, avec Régis et Caron, brillent du plus vif éclat de tous les compositeurs « modernes ».

Le cadre fixe de la chanson n'est-il pas trop rigide pour un musicien comme Ockeghem et ne s'y sentira-t-il pas trop à l'étroit ? Ses qualités profondes pourront-elles s'y manifester ?

Sa gravité foncière apparaît dans la déploration qu'il a laissée sur la mort de Binchois, « patron de bonté », qui doit dater de 1460 :

Mort, tu as navré de ton dart
Le père de joyeuseté...

Le *superius* fait entendre, en français, une plainte écrite sur une mélodie ample et sinueuse, qui se déroule comme un récit de la vie du défunt; le ténor et le contratenor clament en latin *Miserere*, demandant pour « celui qui gist soubz la lame » le repos éternel, tandis qu'un *contratenor basis* émet de longues notes tenues. L'ensemble est d'une grande simplicité; une émotion vraie s'en dégage pourtant, rendue plus poignante encore par l'emploi de voix évoluant toujours dans le grave de leur tessiture.

Presque transi, un peu moins qu'estre mort, est une *desperata* où le musicien trouve des accents rudes pour décrire les tourments de l'amant :

Hélas! je suis contre mon veul en vie,
Et si n'est riens dont tant j'aie envie
Que de povoir veoir ma fin bien prochaine...

Parfois, pour exprimer la déception d'un amoureux, il emprunte, comme dans la bergerette « *Ma bouche rit...* », des vers où les termes s'opposent, procédé cher à Alain Chartier, à Antoine de Cuise, dont les rhétoriciens feront bientôt un usage systématique et abusif :

Vostre pitié veult donc que je meure
Mais rigueur, que vivant je demeure,
Ainsi meurs vif et, en vivant, trespasse...

La mélodie, découpée syllabiquement au début du vers, s'étend en un dessin mélismatique sur *pleu...re men...re, eu...re*, tandis que le rythme s'accélère pour indiquer que « la mort... luy pourchasse ». Ockeghem a recours à un style vertical pour frapper les mots essentiels : *Ha ! cuer pervers, faulsaire et mensongier*, pour marteler : *Diſtes, comment avés osé songier...* Il traduit d'une manière discrète et émue les plaintes de l'amante offensée; *Fors seulement*, avec ses longs dialogues entre *superius* et ténor, ses clairs passages en duo, est un petit chef-d'œuvre d'expression contenue. Beaucoup de

chansons d'Ockeghem sont, il est vrai, empreintes de mélancolie : *La desfourveue et la bannie*, *Quand de vous seul je perds la vue*, mais il ne faut pas déduire de ce fait que le grave chapelain du roi de France, le trésorier de Saint-Martin de Tours, manque d'élan ou de gaieté; la première phrase de *Ma maistresse* est d'une ampleur et d'une envolée remarquables :



Ex. 3

Au jaillissement continu de musique qui anime la première strophe, fait suite, pendant la seconde, un passage rigoureux presque entièrement homophone : il y a là une opposition voulue, poursuivie avec ténacité, d'où émane une réelle grandeur. Enfin, *L'autre d'antan*, *l'autrier passa* conte les ravages causés par « ung regart forgié à Millan »; nous n'éprouvons aucune pitié pour celui « mis en l'arrière ban », entraînés que nous sommes par un gai rythme ternaire, par de brefs motifs qui circulent entre les trois voix. Cette écriture « en imitation » est rare chez Ockeghem; seul, peut-être, le début de *Petite Camusette* prouve que notre auteur utilise ce procédé que Busnois pratiquera, nous le verrons, avec une certaine timidité mais avec un plaisir évident; de plus, Ockeghem, suivant en cela la tradition de la génération précédente, maintient volontiers le contraténor dans un rôle subalterne, laissant superius et ténor amorcer des réponses. L'équilibre parfait des trois voix, il ne le réalisera que dans une pièce, le canon dont le souvenir reste vivant à Mantoue :

Prendez sur moy vostre exemple, amoureux...

Pour être d'une rigueur absolue, semblable à un impec-

cable mécanisme d'horlogerie, cette chanson n'en a pas moins une austère beauté, due à l'imbrication harmonieuse de ses lignes; certes, celles-ci ne peuvent se permettre de dévier, mais, à l'intérieur d'un cadre strict, elles s'infléchissent, tracent des courbes sensibles, s'éloignent de la tonalité principale, oscillent, et reviennent conclure — du moins aux deux voix supérieures — sur une paraphrase du fragment précédent; réussite de l'esprit de logique, réussite du technicien — Ockeghem n'a-t-il pas écrit un *Deo gratias* formé de quatre canons à neuf voix? —, réussite de l'artiste aussi, qui sait donner la vie à une composition purement mathématique, là où d'autres n'eussent, sans doute, écrit qu'un exercice d'école.

BUSNOIS

A côté d'Ockeghem, *sol lucens super omnes* — c'est en ces termes que le loue Jean Molinet, poète et historiographe des ducs de Bourgogne — se dresse le plus grand de ses contemporains, Antoine de Busnes, dit Busnois; son nom semble indiquer qu'il est de Busnes, petite bourgade du Pas-de-Calais, proche de Béthune; y est-il né? à quelle date? où a-t-il reçu sa formation musicale? Autant de questions auxquelles nous ne pouvons répondre. C'est lui-même qui se désigne comme *indignus musicus* de Charles, comte de Charolais, prince qui, dès l'enfance, jouait de la harpe et « mettoit sus chansons et motets »; en 1468, avec Hayne et Basin, Busnois est cité comme chantre, sans toutefois être membre de la chapelle de son maître, devenu duc de Bourgogne; il accompagne le Téméraire dans ses déplacements et semble avoir assisté, en 1475, au siège de Neuss, où il se trouve avec Jean Molinet et peut-être aussi avec Caron que nous retrouverons plus loin. Du service du duc de Bourgogne, Busnois passe, en 1476, à celui de la duchesse, Marguerite d'York, puis à celui de sa fille Marie qui épouse, l'année suivante, l'archiduc Maximilien; d'après une lettre en vers de Molinet, Busnois était doyen de Vorne (ou de Verne, selon les manuscrits), « en bas-pais flandrinois »; il est porté, en 1482, comme prêtre chapelain aux obsèques de Marie de Bourgogne, et meurt en 1492 à Bruges où il occupait le

poste de *rector cantoriae*. Voici quelques points isolés qui ne constituent pas, à vrai dire, une biographie, mais qui nous permettent de nous rendre compte que Busnois, musicien et un peu poète, a vécu d'une manière presque continue dans l'ambiance bourguignonne. A-t-il séjourné en Italie ? De nombreuses chansons conservées dans des manuscrits d'outre-monts, le fait que le marquis de Mantoue écrive en 1495 pour demander un motet de lui, qu'en 1525 encore, le théoricien Pietro Aron donne en exemple *Je ne demande autre de gré*, autant d'indices qui nous porteraient à le croire; ce sont là, en tout cas, des témoignages du succès durable que son œuvre a connu au-delà de nos frontières.

Si la vie de Busnois demeure encore assez cachée, du moins connaissons-nous le milieu dans lequel il a évolué. Notre musicien est un des rares compositeurs de son époque — avec Jean Cornuel dit Verjus — à avoir cultivé la poésie; il entretient une correspondance avec Molinet qui lui adresse, entre autres, une lettre dont chaque vers se termine par *bus* ou par *nois*. Ce Jean Molinet, chroniqueur et poète, s'adonne aussi à la musique : ne nous a-t-il pas laissé une chanson : *Tart ara mon cuer sa plaisance* ? Il connaît les compositeurs de son temps et sait les juger, nous l'avons vu; il est l'auteur de deux épitaphes d'Ockeghem dont l'une : *Nymphes des bois, déesses des fontaines*, fournira à Josquin des Prés le texte qu'il choisira pour édifier l'émouvante déploration sur la mort du « vrai trésorier de musique ». De plus, Molinet est au courant du répertoire à la mode : dans plusieurs poèmes, en particulier dans son *Débat du vieil gendarme et du vieil amoureux* et dans son *Oraison à Notre-Dame*, il reproduit le début de maintes chansons à succès; enfin, des allusions nombreuses aux instruments, à la théorie même, sont dispersées à travers toute son œuvre. C'est pour ce vrai amateur de musique que Busnois rédigera : *Reposons-nous entre nous, amoureux...* auquel le rhétoriqueur répondra par un dictier, où le dernier vers de chaque strophe est emprunté au rondeau reçu; Busnois écrira aussi des bergerettes, dont l'une, citée par Fabri dans son *Grand et vrai art de pleine rhétorique*, est, hélas ! perdue :

Cent mille fois le jour du moins,
Je me souhaite à vous, Madame...

Mais quatre pièces de lui au moins demeurent : ce sont celles destinées à Jacqueline d'Hacqueville; dans le rondeau *A vous sans autre*, le prénom de cette dame est donné en acrostiche; ses nom et prénom sont révélés par le même procédé dans *Je ne puis vivre*, une bergerette layée; quant aux rondeaux : *Ja que li ne ne s'i attende* et *A que ville et abhominable*, ils ne dissimulent guère à qui ils sont adressés. Pour nous, il n'est pas indifférent de connaître l'existence de cette Jacqueline d'Hacqueville, « noble femme de nom et d'armes », épouse de Jean Bouchart, conseiller au Parlement de Paris; elle est la sœur de Nicolas d'Hacqueville, président du Parlement, à qui Lefèvre d'Etaples dédiera, en 1496, ses *Elementa musicalia*; voici donc Busnois, musicien « bourguignon » s'il en fut, en relation avec le milieu parisien, avec des membres de l'Université, du Parlement, et ceci nous incite à éviter d'établir des cloisons trop étanches entre les écoles, à admettre qu'au xv^e siècle, à une époque où les voyages sont fréquents, des influences diverses peuvent s'exercer, des échanges nombreux s'établir. Ce qui caractérise Busnois, musicien de cour, c'est son goût de la délicatesse, du brillant; poète, il est lui-même rhétoriqueur; il s'est exercé à ces jeux littéraires et y déploie cette habileté mécanique que possèdent « ces patients diseurs de riens », comme les nomme André Pirro. C'est d'eux, sans doute, qu'il a appris « cette diversité bien réglée, cette fermeté dans le développement, cette faculté de racheter certains sujets par l'imprévu des idées accessoires ». Comme eux, il sait établir un plan et utiliser au mieux la matière la plus mince; pour varier les effets, il fait alterner, dans *Terrible Dame*, voix graves et voix élevées, ou confie le thème de *Je ne puis vivre ainsi toujours* aux seules parties extrêmes, ce qui crée un état d'incertitude jusqu'à l'entrée du ténor; il sait modeler une phrase musicale pour souligner le sens des paroles, être fervent, humble, implorant (*A une dame j'ay fait vœu, En tous les lieux ou j'ay esté*), quelquefois révolté — il traduit alors son indignation par de longues périodes animées (*Seule a part moy*) —; il est rare qu'il exprime l'âpreté comme dans *Adviene que pourra* ou *Mon seul et sangle souvenir*. Plus volontiers, il déploie des lignes courtes, élégantes, trouve des tournures heureuses, agréables, qui, selon

l'usage, seront dites au supérior ou au ténor. Pourtant, Busnois sera, parmi ses contemporains, celui qui tentera de donner au contraténor un rôle plus important; dans certaines chansons comme *Je ne puis vivre et Joye me fuit*, cette partie, d'ailleurs appelée *concordans*, sera traitée à l'égal des autres : mêmes entrées, mêmes imitations, mêmes dessins, mêmes mouvements conjoints, même détails jusque dans les notes de passage : il ne s'agit plus d'un duo soutenu par une basse, mais d'un réel concert à trois, ce qui est alors une nouveauté, surtout dans le domaine profane. Busnois écrit aussi parfois pour trois voix de même tessiture, en général grave, groupement pour lequel les musiciens français du début du xvr^e siècle, Févin en particulier, auront une prédilection. Enfin, si notre auteur cultive le style en imitation, il ne le fait qu'en conservant une certaine liberté d'allure, sans jamais se soumettre à des règles impératives : il amorce une réponse, s'arrête puis reprend, arbitrairement, semble-t-il; dans *Quelque pauvre homme*, chacune des trois voix énonce sagement le thème, mais bientôt seuls les dessus conservent la même allure; le contraténor paraît babiller, avec beaucoup d'animation d'ailleurs, utilisant des fragments du thème initial soit pour les étirer, soit pour les retourner. Busnois ne manque pas non plus de traiter la forme la plus rigide, le canon; mais celui-ci est loin d'être toujours rigoureux ou constant. Ce qui est le plus remarquable chez Busnois, c'est la liberté rythmique à l'intérieur du tissu polyphonique; dans certaines bergerettes, il adopte un procédé auquel ses contemporains auront rarement recours : il écrit la musique de la première strophe en temps parfait ou ternaire, réservant le temps imparfait ou binaire pour la seconde, introduisant ainsi un élément de variété entre les sections d'une même pièce. Nous avons surtout cité des chansons à trois voix, et il semble que ce soit dans celles-ci que Busnois ait donné le meilleur de lui-même. Il écrit pourtant quelquefois à quatre, mais il paraît moins à l'aise, et les lignes n'ont pas la même élégance, la même souplesse de trait (*Accordés moy ce que je pense*) ; dans les pièces à textes multiples, en particulier, comme *Mon Mignault — Gratiense plaisante ou Corps digne — Dieu ! quel mariage !* Busnois semble trouver difficile de fondre en un tout harmonieux des éléments

disparates tandis qu'il sait utiliser un chant d'allure populaire comme *Vous marchez du bout du pié, Marionette*, pour écrire à quatre une pièce brève, pleine d'allant, au rythme carré et joyeux. Mais la forme la plus adaptée à son talent, à la fois brillant et un peu superficiel, est, il faut le reconnaître, celle de ces rondeaux et bergerettes à trois qui, en termes recherchés, chantent la tristesse d'un *povre doloireux cuer*, le désespoir du *léal servant* qui *pleure a chaudes larmes* ou *crie fort vengeance a Dieu*, les exploits de *Bel Accueil*, le *sergent d'Amours*, les méfaits de *Malebouche* ou de *Faux Dangier* — les personnages du *Roman de la Rose* sont toujours en faveur auprès du public — et aussi les mérites d'une *très gracieuse pou-pine... gente, douce, bénigne* ; dans ce petit genre, Busnois est passé maître.

CARON

Mais il n'est pas seul à briller en cette période, si fertile en talents : Molinet cite comme « étoile » Caron, dont le nom se rencontre si souvent dans les recueils du xve siècle qu'il nous semble impossible que l'auteur de tant de chansons célèbres soit pour nous presque un inconnu. A peine savons-nous son prénom — Firmin au dire de Tinctoris — mais est-ce le Caron qui assista, avec Busnois, au siège de Neuss en 1474, ou le Philippe Caron qui fut « enfant d'autel » à la cathédrale de Cambrai ? Y aurait-il confusion de prénoms et s'agirait-il d'un seul personnage ? Nous ne pouvons l'affirmer... Toujours est-il que Caron est un maître de la chanson, *magister cantilenarum*, c'est du moins ce qu'assure dans sa *Prière pour les musiciens* Loyset Compère ; Tinctoris, par deux fois, rapproche ce musicien d'Ockeghem, de Busnois, de Regis et de Faugues, nous disant que ces cinq auteurs, « qui tous se glorifient d'avoir eu pour maîtres Dunstable, Binchois et Dufay », ont écrit des « œuvres dignes des dieux immortels »... « les meilleures qu'il lui ait été donné d'entendre ».

Moins profond qu'Ockeghem, moins habile rhétoriqueur que Busnois, moins soucieux que l'un et l'autre de recherches et de combinaisons savantes, Caron, qui nous a laissé une vingtaine de chansons, se distingue par la limpidité de son style, par la continuité de la ligne de ses dessus ; peu d'auteurs ont le même souffle que lui ; il prend

garde, comme Dufay, de ne pas couper sa phrase à la fin de chaque vers, mais de l'étirer en une longue courbe sinueuse. Il affectionne le temps binaire — nous ne connaissons de lui que trois pièces en temps ternaire — et nombre de ses chansons débudent par le rythme dactylique : une longue, deux brèves, qui deviendra bientôt le caractère essentiel de la chanson française, comme il sera plus tard celui de la *canzon alla francese*. Même quand Caron met en musique des vers aussi ampoulés que ceux d'*Accueilli m'a la belle au gent atour* :

Tournez ni scay tournant, voie ne tout,
Et tourment n'est que n'aye tour à tour...

il parvient à éviter l'affectation : de brèves imitations se resserrent pour aboutir à un martèlement syllabique et à un adroit enchevêtrement des voix qui suggèrent ces « tours », en créant l'illusion par des moyens simples. Il souligne le sens des paroles et le fait avec sobriété : quatre longues notes dont la dernière est prolongée par un point d'orgue ouvrent *Mourir me fault*, isolant ces mots du reste du texte, les mettant ainsi en valeur; il sait exprimer la gravité : la mélodie de *La despourvue et la bannye* — chanson souvent dissimulée sous des paroles italiennes : *Tanto l'afano* — est empreinte d'une réelle mélancolie; il trouve pour traduire la gaieté d'*Adieu fortune*, un rythme franc, appuyé. Quant à la chanson la plus célèbre de notre auteur, *Hélas que pourra devenir* — conservée dans une douzaine de manuscrits —, elle présente les qualités de fluidité mélodique, d'adresse dans la marche des parties, qui firent, sans doute, son succès et auxquelles nous sommes sensibles aujourd'hui encore; deux textes littéraires : un rondeau quatrain, *Hélas ! m'amour, hélas ! ma très parfaite amie* et un cinquain, *Hélas que pourra devenir mon cuer*, peuvent s'y adapter; bien qu'écrite à trois voix, on peut exécuter cette chanson à quatre en y adjoignant un contraténor « si placet », et aussi la rendre pieuse en changeant ses paroles en celles d'*Ave sidus clarissimum* ; voici qui nous permet de saisir sur le vif les modifications qu'on ne craignait pas alors de faire subir à une œuvre. *Accueilli m'a la belle* a connu les mêmes travestissements.

Il semble que Caron ait fait preuve de plus de clarté, de plus d'ampleur dans la ligne, de plus de sens mélo-

dique réel, que maints de ses contemporains; peut-être eût-il été incapable de construire de ces motets aux imbrications subtiles, de ces canons rigoureux, de réaliser ces tours de force auxquels se livraient Ockeghem et Busnois, mais son œuvre révèle un vrai musicien et nous donne le désir de le mieux connaître.

Les autres maîtres loués par Tinctoris ne nous retiendront pas : Regis paraît n'avoir écrit que deux chansons, et Faugues n'est connu que par des messes.

MORTON ET HAYNE

Mais nous ne pouvons passer sous silence ni Robert Morton ni Hayne van Ghizeghem; leurs noms sont unis dans une même pièce qui, après avoir relaté la « grant chière » faite par eux à Cambrai, les « beaux mets » qui leur furent servis, ajoute que sur « bas instruments » — d'une sonorité douce — « ont joué » et « fort chanté ».

L'œuvre profane de Morton, « chapelain anglois » du duc de Bourgogne, Philippe le Bon, est mince — huit à dix pièces —; mais elle reste un témoignage de ce style clair, plus pensé à deux qu'à trois voix, nourri de faux-bourdon, qui est dans la ligne de Dunstable, de Bedingham, de Fry; tout en fleurissant sur le continent, il a conservé ses caractéristiques d'origine; les chansons : *N'aray-je jamais mieulx que j'ay* — celle-ci recueillie dans une quinzaine de manuscrits —, *Le souvenir de vous me tue*, presque aussi célèbre, transcrite pour les orgues comme le sera *Cousine, trop vous m'abusés...*, sont de celles « répandues dans le monde entier », nous dit un contemporain, « dont les doux accents résonnent tant dans les palais des rois que dans les maisons des particuliers ».

Hayne van Ghizeghem — dont le nom seul indique qu'il appartient aux provinces du Nord — est un auteur essentiellement profane; il chantait et jouait « de bas instruments » avec Morton à Cambrai, nous l'avons vu; c'était sans doute un virtuose brillant; aussi est-ce à « dire un motet avecques son luz » que l'invite le poète Guillaume Cretin, quand il appelle les musiciens pour pleurer la mort d'Ockeghem.

Entré à la cour de Bourgogne en 1457, comme « josne fils » confié à la garde d'un aîné, Hayne deviendra

valet de chambre et chantre de Philippe le Bon, puis de Charles le Téméraire. Ses vingt chansons sont nettement plus modernes que celles de Morton, et la vogue dont elles ont joui est due à leur écriture subtile, raffinée; l'une d'entre elles : *De tous biens plaine est ma maistresse...* est certainement, à cette époque, celle qui fut le plus souvent recueillie, adaptée aux instruments, transformée en danse; ses thèmes seront repris, morcelés, introduits dans d'autres pièces par des contemporains et aussi par des musiciens de la génération suivante; parfois même une voix entière lui sera empruntée — de préférence le ténor, pris comme *cantus firmus* — et servira à construire une œuvre nouvelle à quatre ou cinq parties. *Allez regrets...*, dont les paroles sont de Jean II de Bourbon — le « gentil cousin Clermondois » avec qui Charles d'Orléans échangeait des vers —, a connu un succès presque égal, et *Amors, amors, trop me fiers de tes dars...* dont l'émouvante mélodie se déroule largement, sans que jamais l'équilibre et l'indépendance des autres voix en soient altérés, a été non seulement intégralement « réduite au luth » — comme le seront, pendant de longues années, tant de chansons de cette époque — mais aura la bonne fortune, avec *Je ne fay plus*, attribuée selon les manuscrits à Busnois, à Gilles Mureau et à Loyset Compère, d'être recueillie par un de ces *cantori al liuto*, si appréciés dans les petites cours de l'Italie du Nord, qui improvisaient, en général, plutôt qu'ils ne notaient, ces réalisations destinées à être éphémères. Grâce à un artiste dont nous ignorons même le nom, l'œuvre de Hayne a survécu sous forme de chant accompagné de luth : le dessus confié à la voix, les deux parties inférieures exécutées sur un instrument qui les orne, prolongeant par des dessins appropriés la sonorité trop brève des cordes pincées; c'est là un premier exemple d'un genre appelé à connaître au siècle suivant, avec les éditions d'Attainnant, de Phalèse, avec les *airs de cour* ensuite, une vogue immense; c'est là un ancêtre, destiné à avoir une descendance nombreuse et vigoureuse, qui mérite d'être connu.

A - mors, a - mors, trop me

fiers de tes

dars Ne sçay se c'est

d'ar - ba -

- les - - - tes ou

d'arcs Mais de - - - dou -

- leurs - - - me sens au - - - vif - - - ac - - -

- tainct Et croy se

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a half rest, followed by a half note 'tainct', a quarter rest, a half note 'Et', a quarter rest, a half note 'croy', a quarter rest, and a half note 'se'. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex eighth-note melody in the right hand.

bref crier mon grief mal

The second system of the musical score. The vocal line (treble clef) has a half note 'bref', a quarter rest, a half note 'crier', a quarter rest, a half note 'mon', a quarter rest, a half note 'grief', a quarter rest, and a half note 'mal'. The piano accompaniment continues with a similar eighth-note texture, with the right hand playing a descending and then ascending eighth-note scale.

es - - - tainct, Aul -

The third system of the musical score. The vocal line (treble clef) has a half note 'es', a quarter rest, a half note 'tainct,', a quarter rest, and a half note 'Aul -'. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex eighth-note melody in the right hand.

- tre - ment voys par telz

The fourth system of the musical score. The vocal line (treble clef) has a half note '- tre -', a quarter rest, a half note 'ment', a quarter rest, a half note 'voys', a quarter rest, a half note 'par', a quarter rest, and a half note 'telz'. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex eighth-note melody in the right hand.



Ex. 4

LES POÈTES

Nous avons évoqué l'auteur du rondeau : *Allez, regrets...*, ce duc de Bourbon, héros du « Recouvrement de Normandie », « aussi vaillant qu'Hector de Troie », protecteur des arts et des lettres, auprès duquel, à la cour de Moulins, Villon, en des circonstances difficiles, trouva asile. Villon, le plus grand poète de ce temps, n'a-t-il pas eu de son vivant d'œuvre mise en musique ? Seul un *rondel* détaché du *Testament* : *Mort, j'appelle de ta rigueur...* a été trouvé jusqu'à ce jour dans les chansonniers, pourtant nombreux, qui nous sont parvenus ; l'auteur, dont le nom même était ignoré jusqu'à ces dernières années en est Jean Delahaye, qui fut au service de Monseigneur de Luxembourg, suivit son maître en Angleterre et ne revint en France, à Rouen, qu'après 1443 ; c'est certainement un grand musicien : cinq chansons sont tout ce que nous possédons de lui ; mais celle-ci est d'une intensité dramatique remarquable : la vocalise sur le mot : *j'appelle*, traduit l'angoisse de l'homme à

qui la mort « a sa maïstresse ravie » et aussi la douleur de celui qui dit au passé : *Deux estions et n'avions qu'ung cuer...*

D'autres poètes encore voient leurs vers adoptés par les compositeurs : Blosset, Blossville, Meschinot, Jacques de Savoie, mais leurs rondeaux et bergerettes ne présentent pas de caractères assez originaux pour qu'on puisse les distinguer de la production courante. Nous avons, au début de ce chapitre, insisté sur la diversité de la chanson française, qui exprime tous les sentiments : amour, joie, tristesse, mélancolie. En examinant la chanson courtoise au temps de Dufay et de Binchois, au temps d'Ockeghem et de Busnois, nous l'avons vue traduire avec adresse, parfois avec émotion, parfois même avec une certaine violence, des poèmes dont le contenu ne sort guère — sauf de rares exceptions — de la banalité, et il est certain qu'au ^{xv}^e siècle, la musique donne à la littérature plus qu'elle ne reçoit d'elle. L'amour, sujet essentiel de ces pièces brèves, est plutôt celui cultivé dans les « cours d'amour », transmis, suivant la tradition, en termes recherchés, qu'un sentiment qui s'exhale librement; ce sera la gloire des compositeurs d'alors d'être parvenus à donner du mouvement, de la vie, à des vers souvent languissants, à rendre touchantes les plaintes du « serviteur hault guerdonné » ou de la « femme desconfortée ». Il est vrai que l'amant n'est pas « toujours livré à mort », n'a pas à subir sans cesse « les rigueurs de Fortune », à endurer « meschef », « paine griefve et langoreuse »; il a parfois le « baston d'espérance »; il peut se plaire à décrire sa dame, vêtue d'un « beau doublet de satin », se prélassant « le matin, près du feu », se souvenir de sa jeunesse, de « Paris, ville souveraine », de « Florence la jolye », de Dijon où il s'est « déduit » à

Jouer, galler tout le jour et la nuyt,
Faire grant chère, tousjours menant grant bruyt...

Parfois il se laissera aller à rêver de « chasteaux, ung millier, en Espagne... ». Quand il s'agit d'intentions plus précises, elles sont, en général, ironiquement voilées; si l'on chante « Ce qu'on fait a catimini » — c'est Gilles Joye, un chapelain du duc de Bourgogne, qui mettra ces paroles en musique — l'on prend soin d'avoir

recours au latin pour dire « concernant multiplicamini » et demander d'en être « tenu pour excusé, in conspectu Altissimi ». C'est discrètement toujours que l'on évoque, dans les pièces courtoises, ce « mestier joly que l'on fait sans chandelle »; même quand un amant déçu veut se venger de sa « belle », il se contente d'écrire :

Plaindre m'estuet de ma dame jolye
Vers tous amans qui par sa courtosie
Tout m'a failly sa foy qu'avoit promis...

et il faudra lire l'acrostiche que forme le rondeau entier pour s'apercevoir qu'à cette époque on ne craint pas les injures grossières!

Nous avons vu la place importante que tenait encore le *Roman de la Rose* dans nos chansons : les allégories qui lui sont empruntées : Dangier, Malebouche, Bel Accueil et autres ne survivront plus longtemps, mais, à côté d'elles, apparaissent des dieux, des personnages de l'Écriture sainte ou de l'Antiquité : Vénus, Phébus, Flora « très noble et digne espouse du très doulx Zéphirus », « Hester » et Assuérus, Judith et « le roy Oloferne », « Virgille » et même jusqu'au « gentil Buciphal... ».

Marquées par leur origine, par leur destination, ces chansons d'Ockeghem, de Busnois et de leurs contemporains, se répandront dans toute l'Europe; elles serviront de *cantus firmi* à d'innombrables messes; elles résonneront en Italie, en Allemagne, jusqu'en Hongrie, à la cour de Mathias Corvin; elles seront exécutées à trois ou quatre voix sans accompagnement, ou alors chantées avec le soutien d'instruments à cordes pincées, harpe et luth, ce dernier prenant, peu à peu, la primauté; elles seront adaptées aux orgues, épinettes ou clavicordes, chargées de traits volubiles, d'une ornementation subtile; les musiciens de la génération suivante : Josquin des Prés, Alexander Agricola, Pierre de La Rue, Heinrich Isaac, Ghiselin alias Verbonnet, Loyset Compère, et bien d'autres dont il sera parlé en un prochain chapitre, porteront cette forme à son apogée, arrivant à créer un admirable équilibre interne entre les parties, à construire, à une échelle réduite, une œuvre souple où le contraténor s'exprime avec la même liberté qu'un dessus ou un ténor. L'adjonction d'une quatrième voix — adoptée tant par goût de l'embellissement du tissu poly-

phonique que par obéissance aux théoriciens, qui y voient une représentation des quatre éléments — apporte des possibilités plus larges. C'est d'ailleurs en lisant les pièces écrites à quatre par Agricola, à cinq ou à six voix par Josquin sur des chansons de nos auteurs, en comparant diverses compositions sur un même thème, que l'on suit avec le plus de précision l'évolution qui s'est faite au cours des vingt dernières années du siècle, que l'on se rend compte des progrès techniques qui ont été réalisés.

LA CHANSON HISTORIQUE

Cette chanson courtoise, si admirée, nous apporte un écho du milieu raffiné dans lequel elle a pris naissance, mais ignore les événements, pourtant importants et graves, qui se déroulaient alors; peut-être sera-t-on étonné que nous n'ayons pas encore parlé de la chanson historique : c'est qu'elle tient une place minime dans les manuscrits antérieurs à 1500. La chanson politique était pratiquement interdite; dès 1395, une ordonnance de police avait défendu, sous peine d'amende arbitraire et de prison au pain et à l'eau « à tous menestriers de bouche et recordeurs de dits que ilz ne facent, dyent ne chantent, en place ne ailleurs, aucuns ditz, rymes ne chansons qui facent mention du pape, du Roy et des seigneurs de France ». La guerre et ses malheurs, les différends entre le roi et ses vassaux, autant de sujets auxquels il ne sera pas fait allusion. Tout au plus avons-nous quelques chansons qui demandent aux « gentis compagnons » de « laisser dames et damoysselles » pour servir « le roy de cuer loial », ou qui clament « Vive le Roy et sa puissance!... » Il faudra entrer dans le *xvii^e* siècle, atteindre la fin du règne de Louis XII, pour trouver des pièces qui rappellent la guerre de Cent Ans : encore, à une exception près, sont-elles toutes réunies dans un seul recueil — connu sous le nom de manuscrit de Bayeux — recueil constitué vers 1514 par Charles de Bourbon, ce grand féodal qui se révoltera plus tard contre François I^{er}; sans doute le jeune connétable voulait-il rendre hommage ainsi à son oncle le duc Jean II, le poète dont nous avons déjà parlé, qui collabora avec Hayne et Loyset Compère, et qui, outre ses qualités littéraires était « aussi vaillant qu'Hector de Troie » et avait été l'un des

héros du « Recouvrement de Normandie ». Chansons très différentes de toutes celles examinées jusqu'ici, non soumises aux formes fixes, mais faites de longues strophes séparées par un refrain; la langue en est simple, directe; quant à la musique, elle est monodique au lieu d'être polyphonique; composée environ un demi-siècle avant d'être copiée dans ce précieux manuscrit aux larges bordures enluminées, elle se trouve chargée de nombreux petits ornements qui ne sont certes pas d'origine, mais sous lesquels nous retrouvons une mélodie ferme, nettement découpée, un rythme clair, des cadences régulières qui lui donnent parfois une allure populaire. Paule Chaillon étudiera plus loin ce recueil et ceux de la même époque qui lui sont apparentés; nous ne voulons ici que nous arrêter brièvement aux chants historiques : l'un relate la « frottée » infligée « aux Anglois » par le capitaine Prégent — Prégent de Coëtivy — qui les a « en la mer enfondrez »; un autre est un véritable appel à la révolte contre l'envahisseur, exprimé par une déclama-tion syllabique rapide sur une mélodie presque sans inflexions :

Entre vous, gens de village
 Qui ayez le roy françois,
 Prenez chascun bon courage
 Pour combattre les Anglois;
 Prenez chascun une houe
 Pour mieux les desraciner...

D'autres chansons évoquent les joyeux compagnons du Vau-de-Vire; l'une en particulier pleure avec une émotion véritable la disparition, à la journée de Formigny (1450), du poète Olivier Vasselin, qui appartient peut-être plus à la légende qu'à la réalité (voir l'ex. 5 à la page suivante).

La « grande pillerie » qui eut lieu « à la duché de Normandie » quelques années plus tard est contée aussi : visites trop fréquentes des *court-vestus* qui viennent « par grand'ruderie, demander ce que l'on a mye » et à qui il faudrait encore dire :

Mes bons seigneurs, je vous en prie,
 Prenez tout ce que nous avons.

Dans un autre recueil à voix seule, aussi du début du xvi^e siècle, édité par Gaston Paris dès 1875, ce sont des



Ex. 5

échos de la guerre de Bretagne qui nous parviennent, à côté de chansons d'aventuriers; puis les guerres d'Italie inspireront de nombreuses pièces, mais là nous serions entraînés hors des limites de cette étude.

Une question se pose : le style de ces chansons historiques, si différent de celui de nos chansons courtoises, le style des autres pièces monodiques de ces recueils — qui est aussi celui de certaines pièces polyphoniques écrites en France à la même époque, vers 1515 — porte en lui d'autres éléments que ceux légués par les chansons savantes de Dufay, d'Ockeghem ou de Busnois; cette mélodie moins souple mais plus limpide, cette déclamation presque entièrement syllabique, cette forme strophique que nous avons remarquées, d'où viennent-elles? Il est impossible, nous le savons, de parler de chansons populaires; nous ne possédons du ^{xv}^e siècle aucune œuvre authentiquement telle — au sens où les ethnographes entendent aujourd'hui ce terme — et fort peu de pièces à caractère fonctionnel correspondant à des fêtes urbaines ou rurales, ou aux divers métiers; seul le cycle des fêtes du Mai paraît avoir laissé quelques traces. Mais dans maints chansonniers, surtout après 1460, il nous arrive de voir des pièces qui, par leur forme, leur sujet, leur substance musicale se distinguent nettement du répertoire courtois qui, en général, les envi-

ronne. Elles peuvent être écrites sur un seul texte, comme *La belle se siet au pié de la tour*, de Dufay — dont nous avons donné un bref fragment au début de ce chapitre — ou comme *L'autre jour par un matin*, qui chante les amours de Robin avec une « pastoure simple et coye », dont voici la première phrase :

L'aul-tre jour, par un ma - tin, Es-
Je trou-vay en monche - min Pas

L'aul-tre jour, par un ma - tin, Es-
Je trou-vay en mon che - min Pas

L'aul-tre jour, par un ma-
Je trou-vay en mon che-

-ba-tre m'en - al - oy - e;
-tou-re sim-pleet - coy - e

-ba-tre m'en - al - oy - e;
-tou-re sim-pleet - coy - e

-tin, Es-ba-tre m'en al - oy - e;
-min Pas-tou-re sim-pleet coy - e

Ex. 6

Le refrain en onomatopées, rythmé comme une danse, d'abord ternaire, puis binaire, contribue à donner à cette pièce une allure populaire :

La tri-o - ry, la vi-redon, Ja - lo-

La tri-o - ry, la vi-redon, Ja - lo-

La tri-o - ry, la vi-redon,

- ry don - dai - - ne, -

- ry don - dai - - ne, La

Ja - lo - ry - don - dai - ne, La tri,

La tri-o-ry, la vi - re-

tri, la tri-o - - ry, la vi-

la tri - o - - ry, la vi-redon, Ja

don, - Ja-lo-ry don - - dai - ne.

- re - don, Ja - - lory - don dai - ne.

- lo - ry don - dai - - - ne.

Dans le même esprit, mais plus nombreuses, sont les pièces à textes multiples : ceux-ci peuvent être superposés, dans ce cas nous leur conserverons cette appellation; si, au contraire, ils sont juxtaposés, ce sera, pour nous, une *fricassée*, que les musicologues anglais ou américains appellent *quodlibet*, mosaïque formée de plusieurs phrases brèves — parfois de trois ou quatre notes seulement — mises bout à bout, fragments que les auditeurs du temps, vers 1470, devaient avoir plaisir à reconnaître au passage...

Il est évident que la première formule, celle de la superposition, est musicalement la plus intéressante, et c'est celle qu'adopteront les rares compositeurs qui, comme Dufay et Busnois, signeront des chansons de ce genre, dont la masse demeure anonyme. Chansons presque toujours à quatre parties : au tenor est dévolue la tâche de faire entendre la mélodie énoncée quasi syllabiquement; le contra répond, le plus souvent, dans le même style, à quelques variantes près, tandis que le dessus paraphrase le tenor en l'ornant, ce qui donne à cette ligne une allure plus souple, plus étirée; quant à la basse, souvent elle se modèle sur le superius, qu'elle suit à la dixième; ailleurs, dans les pièces d'écriture franchement harmonique, elle joue un simple rôle de soutien.

Ces chansons à textes multiples superposés peuvent être en même temps des *fricassées* : il est fréquent qu'une des voix, conçue comme une mosaïque, nous l'avons dit, parvienne par la seule juxtaposition de fragments choisis dans ce but, à rendre sensibles certaines allusions, à suggérer certains sous-entendus et, fait remarquable, ces subtilités d'écriture, dignes des rhétoriciens, paraissent naturelles et ne ralentissent en rien le mouvement général.

Dans l'ensemble, ces chansons sont d'une écriture claire : nombreux passages à la tierce, à la sixte, à la dixième, en une sorte de rappel de *faux-bourdon*; si certaines ont des entrées en imitation, c'est là une exception et le style homophone est nettement le plus en faveur (*De ma grieve maladie, L'autrier en ung vert bocaige, Puisqu'autrement*). Il est de bonne heure né — dont le tenor sera introduit dans de nombreuses pièces et que Japart utilisera plus tard comme thème d'une chanson polyphonique — nous paraît un exemple caractéristique d'une écriture qui s'apparente à celle de la *frottola* :

IL EST DE BONNE HEURE NÉ

Il est de bonne heure né, Qui tient sa dame

Il est de bonne heure né, Qui tient sa dame

Il est de bonne heure né,

Il est de bonne heure né, Qui tient sa dame

en un pré Sur l'herbe jo - li -

en un pré Sur l'herbe jo - li -

Qui tient sa dame en un pré Sur l'herbe jo -

en un pré Sur l'herbe jo -

- e - Ma très douce a - mie, Dieu vous

- e - Ma très douce a - mie, Dieu vous

li - e - Ma très douce a - mie, Dieu vous

- li - e -

1. Ma très douce a - mie, Dieu vous
2. Ma très douce a - mie Je vous
3. Quand ce vint à l'heure qu'a che -

doint bon - jour! Querez en pen-sée,
doint bon - jour! Querez en pen-sée,
8 doint bon - jour! Querez en pen-sée,
doint bon - jour! Querez en pen-sée,
ai - me tant, Je vous ai ser - vy,
- val fut mon - té, Son arc en son poing,

Dic-tes, m'a - mez-vous?" Par ma foy, mon
Dic-tes, m'a - mez-vous?" Par ma foy, mon
8 Dic-tes, m'a - mez-vous?" Par ma foy, mon
Dic-tes, m'a - mez-vous? Par ma foy, mon
Bien et loi - au - ment! Vous dictez vray
Son es-pée au cos - té En souspi-rant

bel a-my, Le conseil en est tout pris Je
bel a-my, Le conseil en est tout pris Je
8 bel a-my, Le conseil en est tout pris Je
bel a-my, Le conseil en est tout pris Je ne
mon a-my Vous en serez plus jo - ly Et moi
lui a dit: "Re-venez mon bel a - my, Je se -

ne vous a - me - ray mie! Il est de bonne

ne vous a - me - ray — mie! *Il est de bonne*

8 ne vous a - me - ray mie."

vous a - me - ray mi - e, Il est de bonne
plus jo - li - e,
- ray vostre a - my - e,

heu - re né Qui tient sa dame en ung pré,

heu - re né Qui tient sa da - me en ung pré,

8 Il est de bonne heu - re né, Qui tient sa dame

heu - re né Qui tient sa dame en ung pré,

Surl'herbe jo - - li - e. —

Surl'herbe jo - li - e. —

8 en ung pré, Surl'herbe jo - li - e. —

Surl'herbe jo - - - li - e. —

Il y aurait, sans doute, des rapprochements curieux à faire sur ce point, en examinant les pièces bilingues, où d'ailleurs le mélange des langues s'effectue de diverses manières : à une même voix pour prononcer des paroles italiennes et françaises; il arrive que, simultanément, deux voix chantent, l'une en français, l'autre en italien, ou encore qu'à une strophe en une langue il en succède une dans l'autre.

Un trait est commun à certaines de ces chansons : des interruptions se produisent, pendant de nombreuses mesures, dans l'une ou l'autre des parties médianes, donnant l'impression d'une œuvre plutôt à trois qu'à quatre voix. Est-ce là un procédé pour introduire un élément de variété dans des pièces que l'homophonie continue risquait de rendre monotones ? Enfin, on emploie souvent — et ce doit être là une recherche d'archaïsme — la cadence qui, mélodiquement, atteint la tonique par la tierce inférieure, cadence dont il n'est plus fait usage, depuis longtemps, dans la musique savante.

Telle est, brièvement, la musique de ces pièces; voyons maintenant quels textes elle illustre; ceux-ci vont-ils nous éclairer quant à l'origine de ces ténors, airs faciles à retenir qui, dégagés du rôle de *cantus firmus* que nous leur avons vu remplir, deviennent la véritable chanson que l'on fredonne « ès carrefours » ?

Le cycle de Robin et Marion connaît une grande faveur, qu'il s'agisse de *Petite Camusette ! A la mort m'avez mis*, de *Vous marchez du bout du piè, Marionette*, de *Robinet se veut marier*, ou de *Je m'en vois au vert bois*, et l'on regrette de ne pas trouver de parenté mélodique entre ces chansons et les rondels du XIII^e siècle.

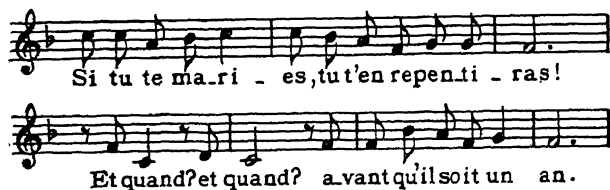
La plus célèbre des pièces de ce groupe, celle que chantait le pauvre Jenin le Racowatier tandis qu'on le menait au supplice :

Hél Robinet tu m'as la mort donnée
Quant pour Marguet je suis abandonnée...

sera recopiée maintes fois, associée à *O rosa bella*, à *Par ung vert pré*, à *Tringalore* ; elle sera traitée en « fri-cassée » avec un autre thème, célèbre entre tous, déjà utilisé par Morton dans une de ses chansons, le thème de *L'homme armé* qui deviendra le *cantus firmus* de choix de très nombreuses messes. Cette liste fastidieuse de titres

n'a pour but que de montrer le goût que témoignent les compositeurs de cette époque pour des éléments connus de tous, sur lesquels leur habileté technique peut s'exercer en toute liberté.

Les chansons à sujet érotique, « avec propos » selon l'expression de Marot, sont nombreuses, et se présentent sous la forme narrative : *L'autrier en ung vert bokaige, L'autrier m'aloie esbanoyant, Je my levay par un matin...*; moines et religieuses ne sont pas épargnés. C'est une « nonette jolie », à la « gorgeste polie » qui va « s'esbattant après complice »; ce sont des « moines blancs et noirs » auxquels il advient des mésaventures avec des maris jaloux. Ces maris... on leur prodigue des conseils, sur une musique alerte, ponctuée avec esprit, qui annonce la chanson : *Lourdault* (ou *Regnault*), *garde que tu feras* :



Ex. 9

On leur rappelle qu'

Il fait bon fermer son huis
Quant la nuit est venue...

Quant aux femmes, il leur faut « mary à plaisance, gent et resjouy », car rien ne les « deshecte tant que cuer endormy... » et « une jeunette de XV ans » déclare ne pouvoir dormir, parce qu'elle « est seulette »... Nous voici loin de la chanson courtoise — et par le ton et par la forme — mais les termes mêmes qui sont employés nous rapprochent de la chanson du début du xvi^e, de celle qu'illustreront Loyset Compère, Brugier, Ninot le Petit, Antoine de Févin et aussi certains maîtres de la chanson parisienne de 1530, Passereau, Janequin ou Heurteur; les sujets sont analogues : *En revenant de Noion* (ou *Je revenoye de Noion*), *Sur le petit pont*,

Les trois filles... etc. La déclamation, rapide le plus souvent, est de même nature quoique moins vive, moins percutante qu'elle ne le deviendra; et surtout nous ne trouvons pas ici ce souci d'équilibrer harmonieusement les voix, de créer des imitations, qui sera celui des compositeurs de la génération suivante, même quand ils traiteront des thèmes d'allure populaire; il faudra attendre le recueil de Certon, en 1552, pour trouver la véritable descendance de ces pièces courtes, strophiques, homophones et syllabiques qui annoncent l'air.

Disons maintenant un mot des personnages mis en scène dans ces chansons : à côté de Robin et Marguet, il y a Janet et Margot, Rolet et Gillaine; il y a ce niais de Jenin Janot à qui l'on demande sans cesse : *Es-tu point marié ?* Il y a Jenin Cornet « lequel se dit de Crémone... un bec cornu, pour dire net », il y a Messire Jean : « biau sire Jian », il y a Clerice = le Clerc, qui n'a pas l'étude pour seul but; tous appartiennent au monde des tréteaux, à celui de la farce en particulier.

LA CHANSON ET LE THÉÂTRE

Il ne peut être question ici de traiter le vaste problème de la chanson dans le théâtre, mais il nous faut remarquer que les airs dont nous venons de parler ont pénétré non seulement dans les sotties et les farces, mais aussi dans les mystères et les moralités. *L'amy Baudichon* — qui figure souvent dans nos ténors — évoqué dans plusieurs farces et sotties, est chanté par l'empereur Néron dans le *Mistère de la Passion*; de même « ce petit mot (motet, chanson) où il y a Hé ! *Vogue la galée* » que les filles de Sion font entendre dans la *Vengeance Notre Seigneur* pour rendre manifeste la « mondanité » du peuple de la ville, sera inséré dans maintes fricassées, servira de base à plusieurs pièces polyphoniques et sera même recueilli par Tinctoris.

Sur cinquante-trois farces publiées par Gustave Cohen, quatorze commencent par des chansons qui, toutes, appartiennent à ce même répertoire : c'est Biatrix, dans le *Mince du Quaire* qui débute par : *La tricoton, coton, la tricotée, La belle et jolie tricotée* :



Ex. 10

C'est *Mince du Quaire* qui lui répond :

Entre Péronne et Saint-Quentin
Trouvay pastourelle nommée...

C'est Regnault qui, décidé à se marier malgré les admonestations de ses amis, entre en scène en chantant :
Chascun me crie : Marie-toy, marie !



Ex. 11

A l'intérieur du texte, les interpolations musicales sont nombreuses; la *Farce du Savetier* où Sandrin « ne respont que chansons » — il en chante plus de vingt — connut un tel succès qu'un compositeur parisien marquant du début du xvr^e siècle, Pierre Regnault, renoncera à son nom pour prendre celui de Sandrin.

Les emprunts faits à un répertoire plus ancien et savant sont rares; encore s'agit-il non de pièces chantées, mais de vers cités familièrement, presque en guise de proverbes : c'est ainsi que l'on retrouve *Mon seul plaisir* et *Dueil angouïseux* dans une même farce, celle du *Patinier*.

Nous n'insisterons pas davantage sur ces chansons de théâtre dont l'énumération serait longue, mais nous voudrions donner ici une strophe de la chanson du *Povre Johan* telle qu'elle est dite au cours de la farce

du même nom; chanson qui conte les malheurs de ce mari trop confiant, que sa femme mène par le bout du nez, prototype des benêts, des « nivelés », personnage dont la légende s'empare et fera Jean de Nivelles :

Hoo! le po - vre Jo - han

Sa femme est a - dolenté.e Hoo! le po.vre Johan!

Jo.han laisse al.ler sa femme Partout

ou lui a - gré.e Elle n'en ose di.re mot

Elle s'en rit à guel.le bé.e;

Hoo! le po - vre Jo - han!

Ex. 12

Si la chanson tient une grande place dans le théâtre, cette union, pour spectaculaire qu'elle soit, ne nous apparaît pas comme l'essentiel des rapports entre l'un et l'autre : ce n'en est là, semble-t-il, que l'aspect extérieur; ce qui est plus important, c'est l'identité des personnages qui se présentent avec les mêmes caractères; farces et chansons auraient-elles puisé à un fonds commun? Qui a emprunté à l'autre? Il est impossible de traiter ici cette question, comme il est difficile d'ailleurs d'être affirmatif; ce qui est certain, c'est qu'il y a eu interpénétration; ces échanges se sont-ils produits depuis longtemps? Il y a une tradition des bergeries, du théâtre satirique dans laquelle s'insèrent nos chan-

sons et si nous n'avons pu retrouver en elles jusqu'à maintenant aucun thème musical des XIII^e et XIV^e siècles, nous relevons dans nos ténors des allusions politiques qui remontent au temps de Philippe le Bel, donc vieilles de plus d'un siècle. Il faudrait se livrer à un véritable travail de dissection sur ces ténors, en analyser les fragments en détail, et il se pourrait que cette étude au microscope nous apporte quelques données nouvelles sur un problème qui touche à tout notre théâtre.

Pour en revenir à des sujets moins vastes, notons que les indications fournies par le théâtre et la musique peuvent se compléter, les chansons être un élément de datation de certaines pièces — celles dont nous avons parlé ici ne sont jamais postérieures à 1500, la plupart étant antérieures à cette date —, les farces nous fournir des renseignements quant à l'exécution des chansons. C'est seul, la plupart du temps, que l'acteur entre en scène, mais parfois c'est à trois voix que l'on commence; dans la *Farce du Goguelu*, par exemple, un aveugle, un valet et une « chamberière » chantent : *Seigneurs et dames que Dieu gard... sur l'air de Bon temps, reviendras-tu jamais ?* Plus loin les mêmes personnages se mettent d'accord pour « dire au son de la vielle une chanson nouvelle » qu'ils iront ensuite « sans nul discord, chanter de maison en maison », mais chantent-ils à l'unisson ou polyphoniquement ? Rien ne nous l'indique.

Dans la *Résurrection Jenin a Paulme*, Jenin revenu des enfers, fonde l'ordre de Saint Babouin où l'on dort « jusqu'à prime » et boit « bon vin », où l'on chante « matines sur ung pot de vin », etc.. L'indication scénique est précise : « Jenin chante : *Nous sommes de l'ordre de Saint Babouin* » puis les autres se joignent à lui et sur les paroles : « *L'ordre ne dit mye de lever matin*, ils chantent tous »; ce n'est pas ainsi qu'est écrite la chanson à quatre de Loyset Compère où les entrées se font successivement; est-ce sous la forme que nous reproduisons ici (ex. 13, page suivante) ou simplement à l'unisson du ténor que l'on exécutait cette pièce ? Nous ne saurions le dire.

Noussommes de

8 Noussommes de l'or - dre de Saint

Noussommes de l'or - - -

l'or - dre de Saint Babouin

Noussommes de l'or - dre de Saint Babou

8 Babouin de Saint Ba - bou - in

- - dre de Saint Ba - bou - in

l'ordrenedit my - e

- in l'ordrenedit

8 l'ordrenedit my - e de le - ver matin

— L'ordrenedit my - e de le - ver matin



Ex. 13

LA CHANSON ET LA DANSE

Enfin, quittons le théâtre pour un domaine où la chanson joue encore un rôle de premier plan : celui de la danse, auquel le regretté Manfred Bukofzer a consacré ici même un beau chapitre. En publiant (p. 864) la chanson polyphonique *Filles à marier* et sa notation de danse en regard, il nous a permis de saisir dès le premier abord ce qui unit ce domaine au nôtre, de voir comment une danse naît d'une chanson. Aussi ne nous reste-t-il qu'à examiner le répertoire en usage au xve siècle, à tenter de discerner les emprunts faits d'une part à la chanson savante et d'autre part à la chanson d'allure populaire.

Si nous consultons les somptueux manuscrits de basses-dances de Marguerite d'Autriche ou le petit recueil imprimé de Michel Toulouze, nous constatons que des titres comme *Sans faire de vous départie*, ou *Triste plaisir* (ex. 14, page suivante) indiquent clairement leur origine courtoise; ce sont des rondeaux à trois voix de Pierre Fontaine, de Binchois, dont on a extrait le ténor qui devient l'élément de base de la danse.

Ténor de la
Chanson de
Binchois

Basse
dance

Version ornée de
ce ténor d'après
le ms. de Bayeux



Il en est de même pour *Une fois avant que morir*, pour *Ma maïstresse*... Mais d'autres basses-dances ne se rattachent-elles pas à une lignée différente ? C'est certainement le cas de *Marchon la dureau*, bien connue comme ténor de deux chansons, *Madame de nom* et *Puisqu'aulturement*, air sans doute célèbre, puisque c'est lui que l'on choisit de chanter pour donner le signal de l'attaque lors de la reprise d'Arras par les Bourguignons en 1492 ; c'est du moins ce que nous apprend Molinet.

D'autres liens sont plus difficiles à découvrir : le *Rousin* est tiré d'une chanson à textes multiples en l'honneur du « bon courcier Montagne » ; le dessus retrace les hauts faits d'autres chevaux célèbres : le « gentil Buciphal », « Pirion le rosin marcial », le « rous Baiart qui fut au fils Hémon », tandis que le ténor dévide une « fricassée » d'airs grivois ; c'est d'un « panachage » des deux voix que naît la basse-dance. *Portingaloise* s'inspire d'un fragment d'une de nos chansons écrit sur les mots « en la mode du Portingal » et, chose curieuse, c'est sur ce même thème qu'est construite la seule pièce portugaise *Ay, ay, ay, ay, que fuertes penas* qui ait été conservée, semble-t-il, dans un chansonnier français, pièce qui se rapporte, nous dit Gaston Paris, à la mort du jeune prince Alfonso de Portugal, survenue en 1491. Il y aurait là un problème de sources amusant à résoudre, mais qu'il n'est pas loisible de traiter ici. D'ailleurs, les quelques points sur lesquels nous avons attiré l'attention du lecteur suffisent, croyons-nous, à prouver que les basses-dances empruntent leurs thèmes à la chanson, qu'elle soit de style courtois ou populaire ; quant aux *balli* plus animés, c'est surtout au répertoire de cette dernière qu'ils puiseront : *Hélas ? la fille Guillemin*, etc.

Les deux courants que nous distinguons dès 1470 continueront à s'enrichir d'apports divers : la chanson courtoise à l'architecture équilibrée, au contrepoint souple, à l'écriture subtile, trouvera dans les provinces du Nord le terrain qui lui permettra d'atteindre son développement le plus harmonieux : c'est à Josquin et à ses contemporains, puis à Gombert, à Crecquillon qu'il incombera de la cultiver avec succès ; la chanson d'allure populaire se répandra et croîtra surtout à Paris, à Lyon ; à partir de 1552, nous l'avons dit, elle verra avec Certon sa descendance prendre un essor rapide :

si le mot *air* n'apparaît qu'en 1570, la forme qu'il recouvre est fixée vingt ans auparavant, et c'est dans ce style qu'écriront Cléreau, Arcadelt, Nicolas de La Grotte; par ses prolongements, la chanson simple, homophone, souvent anonyme, aura sans doute joué un rôle historique aussi important pour la musique française que les pièces raffinées des grands maîtres.

G. THIBAUT.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

BESSELER, H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931-35.

PIRRO, A., *Histoire de la Musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris, 1940.

REESE, G., *Music in the Renaissance*, Norton, New York, 1954.

Précis de Musicologie, sous la direction de J. Chailley, chapitre sur le xv^e siècle, Paris, 1958.

ÉDITIONS DE TEXTES ET ÉTUDES

Chansons françaises du XV^e siècle, éd. par G. Paris, Société des Anciens Textes Français, Paris, 1875.

STAINER, J. R. F. et STAINER, C., *Dufay and his contemporaries*, Novello, Londres, 1898.

Manuscrit dit des Basses-Danses de la Bibliothèque de Bourgogne, publié par E. Closson, Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, 1912.

Le Manuscrit de Bayeux, éd. par Th. Gerold, Paris, 1921.

DROZ, E. et THIBAUT, G., *Poètes et Musiciens du XV^e siècle*, Paris, 1924.

VAN DEN BORREN, Ch., *Guillaume Dufay, son importance dans l'évolution de la musique au XV^e siècle*, Bruxelles, 1926.

PIRRO, A., DROZ, E., ROKSETH, Y. et THIBAUT, G., *Trois Chansonniers Français du XV^e siècle*, Droz, Paris, 1927.

DROZ, E., *Le recueil Trepperel-Les Sotties*, Paris, 1935.

L'Art et Instruction de bien dancier, de Michel Toulouze (1438), éd. en fac-similé, publiée par le Royal College of Physicians, Londres, 1936.

MARIX, J., *Les musiciens de la cour de Bourgogne au XV^e siècle*, textes, Paris, 1937.

MARIX, J., *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, [étude], Strasbourg, 1939.

Harmonice Musices Odecaton, éd. par Helen Hewitt, Cambridge (Mass.), 1946.

DAVIDSON, A. T. et APEL, W., *Historical Anthology of Music*, Londres et Oxford, 1947.

Recueil de Farces françaises inédites du XV^e siècle, G. COHEN, « Medieval Academy of America »; Cambridge, Mass., 1949.

BUKOFZER, M., *A polyphonic Basse-Dance of the Renaissance*, dans « Studies in Medieval and Renaissance Music », Norton, New York, 1950, p. 190 et suivantes, — (Etude suivie d'une excellente bibliographie).

VAN DEN BORREN, Ch., *Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise (XV^e siècle)*, Bruxelles, 1950.

PLAMENAC, D., *A Reconstruction of the French Chansonnier in the Bibliotheca Colombina*, dans « Musical Quarterly », Vol. XXXVII n° 4, Vol. XXXVIII n°s 1 et 2, Séville — 1.

The « Second » Chansonnier of the Bibliotheca Riccardiana, « Annales Musicologiques », t. II, p. 106 et suivantes, Société de Musique d'Autrefois, Paris, 1954.

ADLER, G., et KOLLER, O., *Sechs Trienter Codices*, publié dans « Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich », t. VII, XI, XIX, XXVII, XXXI, XL (le t. VII comprend un index thématique des six mss).

LA MUSIQUE RELIGIEUSE DE DUFAY A JOSQUIN DES PRÉS

DUFAY ET SON ÉPOQUE

L'ŒUVRE de Dufay a, semble-t-il, étendu son influence dans des directions diverses. Cependant, c'est dans le pouvoir de clarification de cette œuvre qu'il faut peut-être reconnaître l'effet le plus remarquable de son génie. La complexité déroutante qui caractérise le premier quart du xv^e siècle se démêle en effet peu à peu, et le style et la technique qui coexistaient sans révéler de direction bien précise commencent à s'orienter avec plus de netteté. Cette clarification nouvelle marque fortement la musique profane : les rapports entre les divers genres y apparaissent définis, de même que le style propre à chacun d'eux. Mais, dans le domaine de la musique religieuse également, nous découvrons que la venue de Dufay a singulièrement dissipé l'incertitude où se trouvaient ses prédécesseurs. De fait, c'est à ses efforts que nous attribuons un progrès capital de la musique religieuse, en particulier dans le domaine liturgique de l'Ordinaire de la messe. Il n'est pas douteux que Dufay a éclairci la structure et la technique de composition de la messe polyphonique, non seulement pour sa génération mais aussi, dans une certaine mesure, pour ses successeurs. Mais l'importance grandissante que l'on attribue au cycle de la messe pose encore bien des problèmes. En premier lieu, il semble que l'attitude de Dufay à l'égard de l'Ordinaire de la messe ait évolué considérablement. C'est au cours de la dernière période de sa vie que prédomine la messe cyclique. Cette période n'est pas seulement celle de ses réalisations les plus mûres, c'est aussi la plus féconde. A ses débuts, Dufay s'intéressa surtout à la musique profane; à la fin de sa vie, il se tourna vers la musique religieuse. Il est permis d'avancer que si, au début, il mit l'accent sur les genres profanes, cela vient clai-

rement de ce que ses prédécesseurs plaçaient cette musique profane, au xiv^e siècle, à un rang élevé. Dufay ne fit sans doute qu'exploiter ou développer un héritage déjà considérable. On peut donc dire qu'il a été un disciple fidèle. Son œuvre est en effet étroitement reliée au passé, non seulement dans son ensemble, mais aussi en ce qui concerne certaines conceptions bien définies qui se sont formées dans le domaine de la composition profane. Ce lien n'a jamais été brisé, même lorsque Dufay s'intéressa surtout à la musique religieuse. Il serait faux, cependant, d'imaginer que l'œuvre de Dufay se divise nettement en deux périodes correspondant à la première et à la seconde moitié de sa vie : il n'abandonna jamais complètement la composition profane (certains rondeaux appartiennent sûrement à la seconde période), et de nombreuses œuvres religieuses se situent dans les débuts.

LES CAUSES DU RENOUVEAU DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

À quelles sources s'alimenta cette nouvelle tendance ? Quelle est l'origine de la transformation profonde du répertoire musical ? Cette évolution aboutit à une véritable révolution, puisque la musique sacrée prit la place précédemment occupée par la musique profane. L'on emprunta désormais idées et formes aux compositions religieuses alors que, jusque-là, les genres profanes servaient de guide à toute pensée artistique. Il y a donc là un tournant d'une importance capitale, que nous hésitons à envisager uniquement du point de vue musical. N'est-il pas plus raisonnable de supposer que la cause première de ce changement est due à un renouveau d'intensité du sentiment religieux ?

De fait, on a établi un rapport direct entre un mouvement religieux lié au mysticisme de Jan van Ruysbroeck, et surtout à Gérard de Groote, et la nouvelle musique religieuse du xv^e siècle. En appliquant à la musique la brillante interprétation de la *Devotio moderna* dans le *Déclin du Moyen âge* de Huizinga, Heinrich Bessler fut le premier à rapprocher les deux phénomènes historiques : la *Devotio moderna* et la musique religieuse, tout d'abord à propos d'Ockeghem (*Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*,

1931, p. 237), ensuite de Dufay aux environs de 1430 (*Bourdon und Fauxbourdon*, 1950, p. 203). Après Besseler, Manfred Bukofzer (*Studies in Medieval and Renaissance Music*, 1950, p. 291) affirma également que la musique et la *Devotio moderna* avaient été associées « à juste titre ».

Bien qu'un tel rapprochement offre d'intéressantes possibilités, il convient d'en vérifier la justesse; le problème qu'il pose est, en effet, d'une importance majeure. Que sait-on de la *Devotio moderna*? Le mouvement prit forme lorsque Gérard de Groote fonda, vers 1380, la « Confrérie de la vie commune » qu'il installa dans la maison de son ami Florentius Radewyn à Deventer (diocèse d'Utrecht). Peu après, de nombreux établissements analogues firent leur apparition dans les principales villes des Pays-Bas. Presque immédiatement le mouvement gagna le nord et le centre de la Basse Allemagne. L'intensification de la piété, qui en était l'idéal, avait pour corollaire un intérêt marqué pour les écoles et pour l'éducation.

Comme on le sait, ce qui poussait les Frères à se réunir en communauté, c'était avant tout le désir de s'éloigner du courant toujours plus fort de relâchement, de frivolité ou d'indifférence religieuse qui entraînait les laïcs et le clergé. Pour mener en commun une vie pieuse, ils se donnèrent des règles sévères d'humilité, de pauvreté, sans toutefois prononcer de vœux. Ils ne se retiraient pas du monde et de ses activités, mais exerçaient, au contraire, toutes sortes de professions, chacun étant tenu d'apporter sa cotisation au fonds commun.

Comme tant d'autres mouvements de ce genre, la « Confrérie de la vie commune » éveilla les soupçons de l'Eglise, et en particulier l'hostilité des frères mendiants; car ce sont ces derniers qui, plus que d'autres, se sentirent menacés, bien que la dégradation de leur conduite leur eût souvent attiré les reproches d'éminents hommes d'Eglise. Cependant, la « Confrérie de la vie commune » fut approuvée par le concile de Constance (1415) grâce aux plaidoyers enthousiastes de Pierre d'Ailly et de Jean Gerson.

D'après tout ce que nous savons de la façon dont le mouvement étendit son influence, il semble qu'il ait surtout affecté les Pays-Bas et le Nord-Ouest de l'Allemagne. Les communautés étaient nombreuses le long du Rhin; répondant à une requête présentée par la

Confrérie pendant les premières années du mouvement, l'Université de Cologne rédigea un rapport officiel sur la légalité de la *Devotio moderna*. En revanche, on ignore dans quelle mesure le mouvement réussit à s'implanter en France. Selon Huizinga, la *Devotio moderna* « était à peine connue en France sous une forme organisée ». « La *Devotio moderna*, si on la considère comme un mouvement assujéti à des règles strictes, se limite aux Pays-Bas du Nord et à la Basse Allemagne, mais l'esprit qui la fit naître se retrouve en France. »

En ce qui concerne l'évolution musicale et, en particulier, l'essor de la musique religieuse, il ne fait pas de doute que la clef du problème, c'est la question de l'influence en France de la *Devotio moderna*. Or on n'en retrouve aucune trace; jamais les Français n'ont fondé, chez eux, un établissement de la Confrérie.

Cependant, chose étonnante, de tout le clergé réuni au concile de Constance, ce sont deux Français, Pierre d'Ailly et Jean Gerson, qui se chargèrent de défendre le mouvement, dont ils connaissaient sans doute l'existence depuis longtemps. Certes, Gérard de Groote avait fait ses études à Paris, mais à cette époque Pierre d'Ailly était trop jeune pour rencontrer au Collège de Navarre le fondateur de la Confrérie. Rien n'indique que l'un ou l'autre de ces deux théologiens ait adopté la doctrine du mouvement religieux. Il existait cependant un terrain d'entente entre les deux Français et Gérard de Groote. Les idées de de Groote sur l'intensification de la piété rencontraient en de nombreux points les idées de *reformatione* de Pierre d'Ailly. Mais d'Ailly songeait surtout à la répression des abus, de Groote à une réforme interne.

Une autre date dans la vie de Pierre d'Ailly attire immédiatement notre attention. Après avoir été évêque du Puy pendant deux ans (1395-1397), Pierre d'Ailly, qui avait soutenu, au nom du roi, le parti de Benoît XIII, fut nommé évêque de Cambrai (1397). Cette nomination lie son nom à celui de la cathédrale de Cambrai qui allait devenir un centre de musique religieuse. Une fois encore nous ignorons si cette nomination, purement politique, donna à d'Ailly des raisons de procéder à des réformes religieuses dans son nouveau diocèse, ou de se faire le défenseur de la *Devotio moderna*.

Telles sont les données que nous possédons pour la

France, données manifestement insuffisantes et douteuses. Il est très possible, cependant, que le climat religieux et l'atmosphère générale aient eu des points communs avec les aspirations de la *Devotio moderna*. Néanmoins, nous ne voyons pas comment Dufay, pas plus qu'Ockeghem d'ailleurs, aurait rencontré la voie que suivait le mouvement religieux. Il est très improbable que, pendant les quelques années qu'il passa à Cambrai dans sa jeunesse, ce mouvement, même s'il y existait, ait exercé une influence sur lui. Pendant les années décisives de sa formation artistique, il se trouvait en Italie, où la *Devotio moderna* était complètement inconnue. Même dans ses rapports avec la cour de Savoie, avec Amédée VIII dans sa retraite de Ripaille, ou avec Louis, le fils de celui-ci, Dufay ne pouvait se sentir porté vers une « régénération » religieuse. S'il est vrai qu'Amédée VIII représente une forme attardée de piété médiévale, la « cellule monacale » où il s'était retiré se nommait château de Ripaille. Malgré ce que les contemporains racontaient des habitudes du château, « faire ripaille » est resté l'expression proverbiale désignant une vie de luxe et de plaisirs. (Voir Charles Van den Borren, *Guillaume Dufay*, 1926, p. 43; Huizinga, *op. cit.*)

Il nous reste à examiner la dernière période de la vie de Dufay, où Cambrai et la musique religieuse jouent un rôle prépondérant. Il semble toutefois que l'activité musicale de Dufay à la cathédrale de Cambrai ait été intermittente, et l'on ne sait rien qui puisse être interprété comme la manifestation d'un renouveau de piété et de dévotion. On peut tout juste affirmer que la musique sacrée florissait à Cambrai : à la cathédrale, à Saint-Sépulcre, à Saint-Aubert et à Saint-Géry. (Voir l'article de V. Fédorov sur *Cambrai*, *MGG*, II — 697 et les études admirables d'A. Pirro.) Mais, décrivant la vie musicale à Cambrai aux environs de 1417, Pirro déclare : « L'art profane prospérait donc à Cambrai, sous la tutelle de l'Eglise. »

A quelle cause attribuer la prépondérance de la musique religieuse vers le milieu du x^ve siècle ? Le problème demeure troublant. Si nous n'acceptons pas que la *Devotio moderna* ait joué un rôle déterminant — et en raison des contradictions et de l'imprécision des témoignages, je ne crois pas que nous puissions le faire — nous sommes dans l'impossibilité de prouver qu'un mouvement reli-

gieux quelconque ait été à l'origine du développement de la musique sacrée. Il nous reste donc à trouver un rapport de cause à effet. La plus grande partie de l'existence de Dufay est marquée par la vie de cour, par l'entourage des princes et des prélats. L'harmonie de la vie mondaine et de la vie religieuse est conforme aux principes du Moyen âge.

GUILLAUME DUFAY

Guillaume Dufay, né aux environs de 1400, commença son éducation et sa carrière musicales à Cambrai où, à partir de 1409, il fut l'élève de Nicolas Malin, et probablement aussi de Richard de Loqueville, en supposant que Dufay demeura à Cambrai jusqu'au milieu de la seconde décade du siècle. Il est certain, en tout cas, qu'il était encore très jeune lorsqu'il quitta cette ville. Quant à savoir s'il se rendit d'abord à Constance, en 1417, dans la suite de Pierre d'Ailly, ou s'il alla directement en Italie, il est difficile de trancher cette question. A partir de 1420 (ou 1419), nous le trouvons à Rimini, où il met son activité artistique au service des Malatesta; il reste en contact étroit avec cette cour au moins jusqu'en 1426; c'est dans une brillante atmosphère qu'il poursuit désormais son œuvre : cour pontificale, cours de Ferrare, de Savoie et de Bourgogne. Ses rapports avec la cour pontificale s'étendent sur deux périodes, 1428-1433 et 1435-1437; ses rapports avec la maison de Savoie durent — il l'a dit lui-même — un peu plus de sept ans, avec des intervalles qu'il est impossible de déterminer. Bien qu'il ait été nommé « chapelain du duc de Bourgogne », et malgré quelques apparitions à la cour, il n'y occupait guère qu'une situation honorifique. Il obtient le diplôme de bachelier en droit canon, probablement à Bologne. Dans la dernière période de sa vie, il renoue des liens avec Cambrai, où il demeure assez régulièrement à partir de 1451, tout en faisant de nombreux voyages. De riches prébendes, des donations et des honneurs font de lui un personnage de haut rang. Dufay mourut à Cambrai le 25 novembre 1474.

Il semble que Dufay ait commencé à composer pour la messe pendant son premier séjour en Italie, bien que certaines œuvres appartiennent peut-être à la période de sa jeunesse qui précéda son départ de Cambrai, mais de

celles-ci presque aucune n'a subsisté. Du *Corpus Missarum* de Dufay, qui consiste en parties isolées de la messe, onze *Kyrie*, quatorze *Gloria*, quatre *Credo*, quatre *Sanc-tus* et quatre *Agnus Dei* ont été préservés. Ces fragments séparés sont généralement considérés comme antérieurs à la composition des messes cycliques, dont huit ou neuf existent encore. Cette classification chronologique est cependant indéfendable du point de vue stylistique. En effet, si elle était valable, les trente-sept fragments séparés devraient précéder ce qu'on appelle la *Missa sine nomine* qui, étant la première messe cyclique de Dufay, se situe aux environs de 1420. Ni le style de ces fragments isolés, ni le peu que l'on sache de leur origine n'autorisent un classement aussi simpliste. Certes, le développement historique accordait une importance toujours croissante à l'Ordinaire cyclique de la messe, mais il n'y eut pas d'évolution simple. De même que la messe cyclique ne remplaça pas immédiatement la composition de fragments séparés, de même la variété première des solutions apportées au problème de structure de ce cycle persista, sans préférence marquée pour l'une d'entre elles. De fait, la composition de fragments séparés et la combinaison de ces fragments en un cycle sont un héritage artistique que Dufay avait reçu du xiv^e siècle. Son attachement aux deux parties de cet héritage suffit à prouver que son art avait de profondes racines dans le passé avant d'accorder la préférence au cycle unifié de la messe. Cependant, la victoire du cycle sur toutes les autres formes de messe ne se produisit qu'au milieu du siècle, qui correspond à la dernière période de Cambrai. Retenons que le style et la structure de bien des fragments isolés semblent faire appel à certaines techniques qui supposent l'existence de procédés mis au point pour la messe cyclique.

L'héritage transmis par le xiv^e siècle comprenait l'invention de techniques et de conceptions de structure nouvelles qui, adroitement employées, pouvaient donner à la messe une forme particulière. A cette époque, la composition de la messe était presque entièrement dominée par les procédés en usage dans la musique profane. Certes, la musique liturgique adoptait souvent, sans discernement, les éléments de la composition profane; cependant des efforts sérieux, parfois couronnés de succès, s'attachaient

à donner à la musique religieuse des structures musicales qui ne fussent pas directement issues des genres profanes prédominants. Il semble que la technique de la parodie, qui allait jouer un rôle décisif dans la composition de la messe, en ait été le plus important, tandis que les formes sur cantus firmus étaient extrêmement rares, sinon inexistantes. (Je ne connais qu'un exemple, inédit d'ailleurs, parmi les parties de la messe contenues dans le manuscrit d'Ivrée, qu'il soit possible d'interpréter comme une œuvre sur cantus firmus.) Même le cycle de la messe a été reconnu comme un problème musical, et cela non seulement dans le cas de la messe de Machaut. Toutefois, dans le premier quart du xve siècle, c'est la technique du cantus firmus qui commence à faire des progrès et à attirer l'attention des compositeurs, tant en France qu'en Italie.

Dès le début, Dufay explora les voies diverses que ses prédécesseurs avaient ouvertes à la composition de la messe. Grâce à son génie, on ne trouve pas même dans ses premières œuvres l'incertitude qui va généralement de pair avec les « expériences ». Au contraire, il ne semble jamais faire de tentatives. Son œuvre présente avec une maîtrise supérieure les connaissances acquises du passé et du présent. Il est, à vrai dire, le parfait héritier qui fait fructifier l'héritage avec le plus grand discernement.

LA « MISSA SINE NOMINE ».

La toute première messe, ou tout au moins celle que l'on considère comme la plus ancienne des messes existantes, *Missa sine nomine*, est un exemple remarquable de la façon dont Dufay réinterprète les formes anciennes. Si le motif initial du chant unit le Kyrie et le Sanctus (le motif de l'Agnus Dei présentant une légère variation) et établit ainsi un lien musical entre ces trois parties de la messe, c'est cependant au Gloria, ainsi qu'au Credo, qu'il faut attribuer la plus grande importance, car c'est là que Dufay se révèle un véritable connaisseur du xve siècle. Ces deux mouvements sont dans la ligne des fragments composés, au xive siècle, par les musiciens du groupe d'Avignon, dont les noms sont demeurés pour la plupart inconnus. La déclamation du texte, rapide, unie, régulière, et sans grande variété de rythme, est, en effet, presque l'image des modèles avignonnais, bien que le style de la mélodie

ait subi entre temps des changements profonds. La structure simple des deux parties instrumentales d'accompagnement, qui a souvent la forme d'un mouvement parallèle évident ou déguisé, remonte également à bien des Gloria ou des Credo conservés dans le manuscrit d'Ivrée. Même les « hoquets », comme on en trouve dans le Gloria (mesures 20 et suiv.), ou ces mesures intermédiaires conventionnelles à la fin des versets, à l'endroit où le chant disparaît et où les deux instruments établissent un lien avec le verset suivant (mesure 50, par exemple), sont caractéristiques des messes du *xiv^e* siècle. Il est intéressant de noter que même le Gloria semble établir un lien avec le Kyrie, le Sanctus et l'Agnus Dei, puisque la phrase construite sur les paroles « *Qui sedes ad dexteram* » présente une ressemblance avec le motif initial des autres mouvements. Toutefois, le Credo, semble-t-il, occupe une place à part, bien qu'on y trouve des analogies mélodiques avec le Gloria. D'autres traits séduisants apparaissent dans la forme donnée à ce Credo construit sur trois motifs mélodiques constamment variés.

C'est peut-être à Ciconia que revient le mérite d'avoir répandu en Italie, où Dufay put en prendre connaissance, les techniques avignonaises de composition de la messe. Le rôle joué par Ciconia dans la musique avignonnaise et, par la suite, la façon dont il développa son remarquable talent de musicien en Italie, n'ont pas encore été pleinement appréciés. Mais des recherches récentes (en particulier celles de Mme S. Clercx-Lejeune) ont montré l'importance croissante de ce rôle. Il semble même que le faux-bourdon et ses particularités harmoniques aient leur origine en Italie plutôt qu'en Angleterre. Dans une étude brève mais brillante, *Aux origines du faux-bourdon* (Revue de Musicologie, vol. XI, 1957, p. 151), Mme S. Clercx-Lejeune, s'efforçant de déchirer le voile de préjugés qui enveloppe le problème du faux-bourdon, a montré que l'on retrouve tout de ce procédé, sauf le nom, dans le Credo de Ciconia (Bologne, Liceo Q 15, 5), et qu'en outre la technique, sinon la dénomination, est probablement d'origine italienne. Cette thèse présente bien des avantages, et, si nous considérons l'origine étrange de la polyphonie italienne au *xiv^e* siècle, nous comprenons que le faux-bourdon n'est rien d'autre que le produit logique du

concept de l'*organum* parallèle, qui est à la base de la polyphonie italienne de cette époque.

LA MESSE DE SAINT JACQUES.

D'après ce que nous savons, la forme technique du faux-bourdon apparaît pour la première fois dans la Communion de la *Missa Sancti Jacobi* de Dufay. Il dédia probablement cette messe, et certainement son motet *Rite Artubus*, à Robert Auclou, *Curatus Sancti Jacobi*, curé de l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie à Paris. Guillaume de Van, qui édita ces deux œuvres, a démontré que le motet a dû être composé en 1426 ou 1427, date qui vaut, semble-t-il, également pour la messe (voir *Guglielmi Dufay, Opera Omnia* 12, XX, Rome, 1948). Reprenant la thèse de Van, Besseler (*Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 9, 1952) situe la composition de l'œuvre à Paris, puisque c'est à l'église Saint-Jacques que Robert Auclou exerçait ses fonctions. Besseler suppose que Dufay et Auclou se sont rencontrés à Paris (*Acta Musicologica*, vol. XXVI, p. 84). Mais Dufay séjournait certainement à Bologne en 1427 et 1428, puisque le cardinal Louis Aleman avait demandé pour lui la permission de s'absenter de Saint-Géry de Cambrai. (Voir A. Pirro, *Histoire de la musique de la fin du xiv^e siècle à la fin du xvi^e*, Paris 1940, p. 63, où l'auteur suggère également qu'à cette époque Dufay aurait étudié à l'Université de Bologne.) Or justement, Louis Aleman d'Arles, cardinal-légat à Bologne, avait pour secrétaire, en 1426, Robert Auclou. C'est donc certainement à Bologne que Dufay fit la connaissance de ce dernier et, par la suite, ils se rencontrèrent sans doute plusieurs fois avant la mort d'Auclou à Cambrai en 1452 (voir S. Clercx-Lejeune, *op. cit.*, p. 160 et suiv.). Il s'ensuit que Dufay a probablement composé le motet et la messe en Italie. L'on peut donc raisonnablement supposer que Dufay employa le faux-bourdon pour la première fois pendant son séjour en Italie, ce qui est une hypothèse plus conforme que toute autre à l'évolution du compositeur.

Peu d'années séparent la *Missa sine nomine* de la *Missa Sancti Jacobi* (*Messe de saint Jacques*) ; cependant les techniques et les structures employées dans la nouvelle messe cyclique sont très différentes. Une différence de structure relativement grande, par rapport à un laps de temps si

réduit suffit à prouver que le compositeur n'a pas suivi la voie d'une évolution systématique ou logique, mais qu'il tire successivement parti de techniques et d'idées existant déjà, en dehors de son œuvre, ou qu'il a essayées lui-même par ailleurs. De fait, la *Messe de saint Jacques* nous montre simplement Dufay abordant l'héritage musical sous un autre angle. Certes, le cycle a son caractère propre, grâce à la combinaison de toutes les parties du Propre de la messe — à l'exception du Graduel — avec celles de l'Ordinaire. Détail significatif, un seul document, le manuscrit de Bologne Q 15, contient toutes les divisions du Propre et de l'Ordinaire, alors que les autres ne donnent que les sections de l'Ordinaire. On a donc dû se servir également de la messe comme d'un cycle régulier de l'Ordinaire en omettant les parties du Propre, et ces deux possibilités semblent indiquer que, par suite de cette omission, la *Messe de saint Jacques* cessa d'être associée, comme elle l'était à l'origine, à la liturgie de saint Jacques. Notons d'autre part que, dans le manuscrit d'Aoste, toutes les parties de l'Ordinaire, à l'exception d'une seule, portent la mention *de apostolis*, bien qu'elles ne soient pas copiées dans l'ordre. (C'est ainsi que l'on trouve deux copies du Kyrie dans différentes parties du manuscrit.) L'emploi liturgique de l'Ordinaire, pour la fête de l'un quelconque des apôtres, forme ainsi un lien qui combine les divisions de l'Ordinaire pour en faire une unité toute nouvelle. Les cantus firmi qui sont à la base de l'Introït « *Mihi autem* », de la Communion « *Vos, qui secuti estis* » et d'une partie de l'Offertoire « *In omnem terram* » (seulement la mélodie de *exivit sonus eorum : et in fines orbis... eorum*, transposée une quinte au-dessous) appartiennent à la Messe de saint Jacques, mais aussi aux messes des autres apôtres. C'est évidemment là la raison principale du fait que l'on donne aux parties de l'Ordinaire le titre de *de apostolis*.

Dufay a utilisé différentes techniques pour donner à chaque mouvement sa structure, sur la base du cantus firmus choisi. Si le choix des cantus firmi était guidé par des considérations liturgiques, la manière de les traiter admettait des méthodes très variées, puisque, pour les mouvements du Propre et de l'Ordinaire, Dufay s'est servi, non pas d'un cantus firmus unique, mais de chants différents : pour l'Introït la mélodie de « *Mihi autem* », pour

le Kyrie un chant utilisé « *in festis duplicibus* », pour l'Offertoire une partie de la mélodie de « *In omnem terram* », pour le Sanctus le chant utilisé « *in festis sollemnibus I* », pour l'Agnus Dei la mélodie que l'on chante de nos jours « *in dominicis infra annum* », et pour la Communion le chant de « *Vos qui secuti estis* ». Le Gloria et le Credo ne semblent pas reposer sur un cantus firmus, bien que le ténor rappelle, par moments, d'une part le Gloria des fêtes solennelles I, d'autre part le Credo IV. Cependant, l'Alléluia a toutes les apparences d'une composition avec un cantus firmus, bien que l'on n'ait pas encore retrouvé l'origine du ténor. Le Verset de l'Alléluia ayant une structure poétique, on peut en conclure qu'il a dû être composé comme une partie d'un office rythmique de saint Jacques, et puisque le Verset glorifie saint Jacques sous le nom de *Hispanorum clarens stella*, l'office doit être rattaché à Compostelle. (L'incipit du ténor est le même pour l'Alléluia et pour le Verset; le texte rythmé a-t-il été écrit sur un Alléluia existant ?)

La paraphrase d'un cantus firmus est la principale technique choisie par Dufay : par sa nature même, elle permet la plus grande variété. Le plan adopté pour l'Introït est particulièrement intéressant, car Dufay l'a organisé selon l'interprétation proprement liturgique. Seule l'antienne de l'Introït est polyphonique (4 v.), avec le cantus firmus au ténor, puis on chante le verset. La répétition de l'antienne indiquée par le mot *repeticio* suit le verset, mais dans une nouvelle version polyphonique (3 v.) où le cantus firmus apparaît à la partie supérieure. La doxologie finale est monodique.

Cet art de la paraphrase, évident dans l'Introït comme dans les autres parties de la messe, comporte certaines variantes selon que le chant principal apparaît au ténor ou à la partie supérieure (cantus). En général, l'intégrité du chant principal est mieux conservée au ténor, tandis qu'au cantus, ce chant est soumis aux principes stylistiques de mélodie que Dufay, conformément à l'idéal admis pour la composition de mélodies profanes, préférerait appliquer à la voix supérieure. En conséquence, au cantus, la paraphrase conduit souvent à de plus grandes déviations, en particulier à l'approche des cadences mélodiques, véritables critères permettant de juger les concepts fondamentaux qui régissent l'emploi de la mélodie à la voix

supérieure. Mais on ne doit pas considérer comme une règle cette plus grande liberté de la paraphrase au cantus. Parfois celui-ci suit de près le chant principal, par exemple dans la troisième invocation du Kyrie. Bien que Dufay ait composé séparément les neuf invocations du Kyrie, on remarquera qu'il n'a placé le chant principal au cantus que dans la troisième, la sixième et la neuvième invocation. Ce procédé semble calqué sur les Kyrie qui combinent l'interprétation polyphonique d'une invocation avec le chant monodique d'une autre. Cependant, c'est la disposition des neuf invocations en trois groupes (Kyrie - Christe - Kyrie) qui sera généralement adoptée, disposition choisie par Dufay pour sa *Missa sine nomine*. Les invocations se différencient également, du point de vue formel, par le moyen d'expression : la deuxième, la cinquième et la huitième, marquées *duo*, doivent être chantées par des solistes, tandis que les autres, marquées *chorus*, exigent l'emploi du chœur.

Toutes les parties de la messe, sauf l'Offertoire et la Communion, contiennent ce passage du chœur au duo de solistes; ce changement sert parfois à organiser la composition, moins semble-t-il dans le Gloria, qui ne comprend que deux parties de solo, mais d'une manière évidente dans le Credo, où il réalise une sorte d'alternance entre le chœur et les solistes, selon le principe des versets alternés. Dans le Sanctus, l'alternance sert à mettre en valeur les intonations : la première est monodique, la deuxième un chœur à quatre voix avec le cantus firmus au ténor, la troisième un duo de solistes. L'Agnus Dei a un plan analogue.

L'Offertoire présente le cantus firmus d'une façon particulière. Le ténor n'apparaît dans la composition à quatre voix qu'après un long délai, la mélodie de la première moitié du premier verset étant omise. Après l'exposition de la seconde moitié, le ténor disparaît et ne rejoint les autres voix qu'à la fin, en menant la mélodie jusqu'au dernier mot. L'exposition de ces fragments mélodiques se déroule uniformément, en larges valeurs rythmiques pour chacune des notes de la mélodie. Bien que ce ténor accuse certaines déviations par rapport à l'Offertoire original, on ne peut le considérer comme une paraphrase parce que les changements sont déterminés par les exigences de l'harmonie. Outre l'art des paraphrases mélo-

diques, cette façon de traiter le cantus firmus annonce les structures favorites des successeurs de Dufay.

Mais c'est la Communion qui, malgré sa brièveté et sa simplicité de structure, a attiré l'attention des historiens plus que toute autre partie de la *Messe de saint Jacques*. Seuls sont écrits la partie supérieure (chant principal) et le ténor, ce dernier portant l'indication « faux-bourdon ». Une mention supplémentaire indique la façon de chanter la troisième voix : *Qui trinum queras a summo tolle figuras et simul incipito dyatessaron insubeundo* (dans le manuscrit de Bologne seulement). C'est probablement là (comme l'affirme H. Bessler dans *Acta Musicologica*, vol. XX, 1948, p. 26 et suiv. et ensuite dans *Bourdon und Fauxbourdon*, p. 11 et suiv.) que le nom et le procédé du faux-bourdon ont fait leur première apparition, du moins d'après les documents que l'on possède.

Bien que le faux-bourdon ait donc fait, semble-t-il, son apparition dans un fragment de messe, il ne faut pas en conclure nécessairement que cette technique a son origine dans la messe, qu'il s'agisse d'une partie séparée ou d'un cycle complet. Il est très possible qu'il ait pris naissance soit dans des genres de dimensions plus réduites, tels que l'hymne, soit dans les formes liturgiques de la psalmodie, ces dernières se présentant comme la source la plus probable. En tout cas, les rapports du faux-bourdon avec un genre strictement liturgique ont été déterminants, puisqu'il les a maintenus tout au long de son histoire.

Les principales caractéristiques du faux-bourdon sont l'emploi d'un cantus firmus à la partie supérieure, l'élément d'improvisation par lequel une troisième voix est produite automatiquement et le parallélisme des intervalles. Bien que la technique du faux-bourdon repose sur le principe d'une mélodie doublée par des intervalles en mouvement parallèle, elle a probablement contribué à la naissance de la conception harmonique. Mais dans l'œuvre de Dufay, la façon dont le cantus firmus est traité à la partie supérieure a une importance toute spéciale. Elle révèle la position privilégiée de la cantilène, élément prédominant dans la structure de la composition. Le cantus firmus est soumis aux règles mélodiques établies dans les genres profanes, où la mélodie à la voix supé-

rieure détermine toute la structure. L'influence de cette conception mélodique se fait sentir dans le phrasé du cantus firmus, dont les sons ne subissent aucun changement fondamental, mais sont embellis par une ornementation modérée à la fin des phrases. Cette ornementation est constituée par des éléments typiques des cadences mélodiques. Cette technique se répète partout où Dufay fait usage du faux-bourdon.

LES MESSES SUR UN SEUL CANTUS FIRMUS.

La nouvelle structure de la messe grâce à laquelle Dufay, sans l'avoir créée lui-même, ouvrit la voie à l'avenir, apparaît dans les messes fondées sur un seul cantus firmus pour toutes les parties. On la retrouve dans cinq messes qui sont certainement de lui et dans la messe *la Mort de saint Gothard*, qu'on lui attribue, toutes les six étant à quatre voix. Le compositeur donne ainsi à la messe cyclique une unité que les formes antérieures du cycle ne possédaient pas. Il est intéressant de noter ici que le cantus firmus choisi est, soit une mélodie grégorienne, soit une mélodie profane. La chose est surprenante en elle-même, car si l'on suppose que la musique de la messe est l'expression d'un renouveau de ferveur, l'emploi d'une mélodie profane n'en rend-il pas le caractère religieux tout à fait illusoire ? N'y a-t-il pas incompatibilité entre le cantus firmus profane et l'intention pieuse ? L'on s'étonne qu'au temps de Dufay la combinaison de ces facteurs opposés n'ait pas donné le sentiment d'une contradiction ; en tout cas, à notre connaissance, celui-ci n'a jamais été exprimé. Toutefois, par la suite et particulièrement au début de la Réforme, on élève assez fréquemment des objections à l'apparition d'une mélodie profane dans la messe ou dans d'autres compositions religieuses. Il semble évident qu'à l'époque, lorsqu'on utilisait un cantus firmus d'origine profane dans la messe polyphonique — sans doute Dufay est-il l'un des premiers à l'avoir fait — ce choix était dicté par des considérations purement musicales. Tout porte à croire que, profane ou sacré, le cantus firmus était uniquement considéré comme un élément de structure. Mais le compositeur limitait son choix à des mélodies bien connues, restriction qui s'appliquait aux mélodies profanes comme aux chants, bien que, pour ceux-ci, nous ne sachions pas avec certitude s'il faut ou non faire

entrer en ligne de compte des considérations d'ordre liturgique. Parmi les mélodies grégoriennes, ce sont les antiennes qui fournissaient la plupart des *cantus firmi* sacrés. Les compositeurs adoptaient-ils implicitement la fonction liturgique de l'antienne choisie ? Il est difficile de donner à cette question une réponse concluante. Dans certains cas, l'on pourrait être tenté de penser que les significations liturgique et musicale coïncident. Mais il est difficile de ne pas avoir des doutes. Si l'on considère l'antienne *Ecce ancilla* choisie comme *cantus firmus*, on peut supposer que Dufay a composé sa messe *Ecce ancilla* à l'occasion d'une fête de la Vierge. Cette antienne fait partie du groupe de celles qui introduisent les psaumes des vêpres de l'Annonciation (25 mars). Mais Dufay combine la mélodie *Ecce ancilla* avec une autre antienne, *Beata es, Maria*, qui appartient à la liturgie de la fête de la Visitation (2 juillet). Cette fête, qui apparaît relativement tard en Europe occidentale (pas avant le ^{xiii}^e siècle), a moins d'importance que les autres fêtes de la Vierge, et l'antienne *Beata es, Maria*, se chante en mémoire de la Visitation aux secondes vêpres de la fête précédente, fête du « Précieux Sang de N.-S. Jésus-Christ », qui ne fait partie du calendrier liturgique depuis 1849. (Le fait que l'antienne soit placée dans les secondes vêpres implique-t-il qu'à l'origine la fête de la Visitation comprenait des Vigiles ?) Quelle est donc la liturgie qui a prévalu, celle de l'Annonciation ou celle de la Visitation ? De plus, l'antienne *Beata es, Maria*, est également associée au Magnificat dans les vêpres du troisième dimanche de l'Avent. La liturgie de l'Annonciation et celle du troisième dimanche de l'Avent ne semblent pas permettre une combinaison d'antiennes du genre qu'a choisi Dufay pour sa messe. Cependant, les considérations d'ordre liturgique posent un problème intéressant. Etant donné qu'aucune fête ne doit être célébrée pendant le Carême, la date de la fête de l'Annonciation a fait l'objet d'un débat à la suite duquel les liturgies mozarabique et milanaise ont choisi la période de l'Avent. Si l'on considère d'une part les efforts du roi de Castille en vue d'obtenir la couronne de France, d'autre part les relations entre la maison de Castille et les ducs de Bourgogne, est-il impossible d'imaginer un rapport entre la messe de Dufay et la liturgie espagnole (par l'intermédiaire de la Bourgogne) ? La

présence de ce lien avec l'Espagne s'est manifestée plus d'une fois dans la musique bourguignonne. La seule chose que nous sachions, c'est que la messe *Ecce ancilla* de Dufay a été copiée dans les livres de chœur de Cambrai en 1463.

Ces rapprochements avec la liturgie nous éclairent souvent sur l'origine d'une œuvre, bien qu'en ce qui concerne la messe de Dufay, nous ne puissions nous prononcer avec certitude. Mais quelque allusion que contienne le cantus firmus, la combinaison de deux antiennes ou même l'emploi d'un chant indiquent-ils, dans la messe de Dufay, une fonction proprement liturgique ? Personnellement, nous croyons que les considérations artistiques ont prévalu ; telle est, semble-t-il, la conclusion qu'impose l'emploi de mélodies profanes comme cantus firmus, et qu'un examen de la façon de traiter celui-ci ne fait que confirmer. En effet, le cantus firmus se détache toujours sur les autres voix grâce à l'emploi de valeurs rythmiques plus longues, sans aucun doute afin de rendre la mélodie facilement reconnaissable. Comme il s'agissait en général de mélodies bien connues, le fait de les présenter d'une manière distincte témoigne d'une intention artistique.

Mais la prédominance du dessein artistique par opposition à la fonction liturgique se manifeste plus nettement encore dans le fait que le compositeur combine les diverses parties pour réaliser l'unité de l'œuvre, alors que l'interprétation ne présente jamais celle-ci comme un tout. En effet, lorsqu'on célèbre la messe, les différentes parties sont naturellement séparées par les nécessités de la liturgie. Cette condition s'appliquant à tous les cycles polyphoniques unifiés par un cantus firmus, même si le principe de l'art pour l'art a contribué à la formation de ces cycles, il n'a jamais pu être mis en pratique sans limitation considérable.

La *Missa Caput* est vraisemblablement la première messe cyclique de Dufay fondée sur un seul cantus firmus ; il est fort possible qu'il ait subi en cela l'influence des compositeurs anglais qui, les premiers, donnèrent cette forme à la messe. L'identification du cantus firmus appartenant à l'antienne *Venit ad Petrum*, du rite de Salisbury (voir M. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York, 1950, p. 217 et suiv.), permettait déjà de supposer des contacts avec un milieu anglais. Sa

présence dans un manuscrit anglais — la seule fois qu'une œuvre de Dufay figure dans un document anglais — renforce cette hypothèse. L'on est à peu près sûr que la version originale de la *Missa Caput* ne comprenait pas le Kyrie; ceci encore est conforme à l'usage anglais et, d'après tous les témoignages, Dufay composa ce Kyrie par la suite, pour la liturgie continentale (avant 1463). Enfin, le fait que Dufay ait traité l'antienne d'une façon inhabituelle chez lui, c'est-à-dire sans tenir compte des phrases de l'original grégorien, porte à croire qu'il ne l'a pas tirée directement d'un livre de plain-chant de Salisbury, mais qu'il s'est servi de la mélodie arrangée en cantus firmus d'une messe polyphonique anglaise (voir M. Bukofzer, *Journal of the American Musicological Society*, IV, 1951, p. 96 et suiv.); en d'autres termes, il a pris, comme point de départ, un modèle polyphonique et non pas une antienne qu'il n'avait peut-être jamais vue sous sa forme originale. La version anglaise de la *Missa Caput*, qui comprend Gloria, Credo, Sanctus et Agnus, fut composée aux environs de 1450, le Kyrie fut sans doute ajouté dix ans après. (Cependant H. Bessler, dans son édition des œuvres de Dufay, II, III, déclare que la *Missa Caput* date « peut-être des environs de 1440 ».) Si Dufay a utilisé pour cette messe, non pas un chant mais, ce qui est fort probable, un modèle polyphonique anglais, il ne faut pas nécessairement en conclure qu'il l'a composée pour un office anglais. Il a probablement connu le modèle anglais sur le continent où, comme il a été établi, les compositeurs, particulièrement en Bourgogne, entretenaient des relations étroites avec les musiciens britanniques.

Si la messe de Dufay est célèbre, ce n'est pas seulement en raison de sa valeur artistique qui en fait une date importante dans la carrière du compositeur, mais aussi parce qu'elle a amené des musiciens plus jeunes, tels qu'Ockeghem et Obrecht, à présenter la substance musicale du cantus firmus sous une forme personnelle. L'unification des différentes parties de la messe se manifeste de deux façons : toutes les parties de la messe contiennent la totalité du cantus firmus, et chaque partie présente la mélodie deux fois, d'abord en mesure ternaire, puis en mesure binaire. Le même procédé artistique des proportions doubles formant la base de chaque mouvement,

cette structure intensifie certainement l'unité du cycle dans son ensemble. Le lien établi entre les parties par une seule et même mélodie ne suffit donc pas à créer l'unité cyclique. L'arrangement ultérieur du cantus firmus, généralement assujéti à des rapports mathématiques, est inséparable du procédé d'unification; de fait, plus une œuvre est élaborée avec art, plus se manifeste la suprématie des principes artistiques.

L'on retrouve tout cela dans la messe *Se la face ay pale* de Dufay, composée probablement peu après la *Missa Caput*, et fondée sur le cantus firmus de sa ballade *Se la face ay pale*. Cette œuvre est la première, semble-t-il, dans laquelle une mélodie profane sert de cantus firmus à une messe — si la messe *la Mort de saint Gothard* (en admettant qu'elle soit de Dufay) ne précède pas la messe *Se la face ay pale*. Mais Dufay s'est servi également de mélodies profanes dans des fragments isolés de messe; ces mélodies, tout comme le cantus firmus dans *la Mort de saint Gothard*, sont, selon toute apparence, des mélodies en vogue. (Sur l'emploi de *La villanella non e bella se non la domenica* — *O Maria noli flere, jam surrexit Christus vere* — tirée de la séquence de Pâques *Surgit Christus cum tropheo* — voir J. Handschin dans la *Revue Belge de Musicologie* I, p. 97; H. Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, p. 213; la mélodie apparaît dans l'Amen du Credo — BL 34 — de Dufay). Le traitement du cantus firmus dans *Se la face ay pale* fait appel à des procédés mathématiques plus subtils, plus artistiques que dans la *Missa Caput*. La mélodie étant divisée en trois sections, elle n'apparaît en entier que dans le Gloria, le Credo et le Sanctus, tandis que le Kyrie et l'Agnus sont fondés sur la première et la troisième section de la mélodie; là où le ténor apparaît en entier, chaque section est traitée selon ses propres proportions, c'est-à-dire en proportion double, triple, ou en valeurs normales. Dans le Kyrie, le Sanctus et l'Agnus, toutefois, seule la mesure binaire est employée. De plus, comme les trois autres voix suivent des mesures normales, le rapport du ténor à celles-ci est de 2 à 1 ou de 3 à 1. Une disposition aussi rigoureusement mathématique indique avec quel sens magistral de la structure le compositeur manie ses matériaux. Il réalise un ensemble grandiose dont toutes les parties sont gouvernées par une même idée architecturale.

L'ordre rationnel de la composition est aussi rigoureux dans les autres messes cycliques que dans les premières. Le degré de raffinement varie de temps à autre, de même que les proportions mathématiques, mais le principe artistique ne change jamais. Parfois Dufay renforce le lien entre les différentes parties de la messe, grâce au vieux procédé du « motif de tête » qui apparaît, modifié ou intact, au début de chaque partie, ou même de ses principales subdivisions. Cet emploi du « motif de tête » constitue apparemment l'essentiel de la technique parodique.

Les trois autres messes, *l'Homme armé*, *Ecce ancilla Domini* et *Ave Regina Coelorum* sont sans aucun doute les plus grandes réussites de Dufay dans le domaine de la forme cyclique. Elles datent toutes les trois de sa vieillesse, bien que la messe *l'Homme armé* soit certainement antérieure aux deux autres, mais probablement de quelques années seulement. En tout cas, les trois messes ont une base stylistique commune. Ces œuvres rapprochent étonnamment Dufay de la jeune génération, celle d'Ockeghem. L'on accorde d'ailleurs de plus en plus d'importance à ce rapprochement entre les deux générations. La messe *l'Homme armé* pourrait nous en fournir une preuve ; il est très possible, en effet, que ce soit Ockeghem plutôt que Dufay qui, le premier, ait utilisé le ténor d'une chanson comme cantus firmus ; en conséquence, la messe d'Ockeghem précéderait celle de Dufay. En tout cas les deux messes ne sont pas éloignées chronologiquement. S'il est impossible de dire laquelle a précédé l'autre, il est certain que l'emploi d'un ténor de chanson a immédiatement séduit de nombreux compositeurs, en particulier Johannes Regis, qui a très probablement composé sa messe *l'Homme armé*, copiée dans le livre de chœur de Cambrai en 1462, sous l'influence directe de Dufay. (C'est à L. Feininger que revient le mérite d'avoir édité douze messes sur le thème de *l'Homme armé*, publiées dans *Monumenta Polyphoniae Liturgicae*.)

Bien que nous ne puissions guère supposer que, dans ses vieux jours, Dufay ait été amené, par l'exemple des jeunes compositeurs, à modifier les principes de son art, il semble pourtant que si, dans la dernière période de sa vie, il a concentré son attention sur la musique religieuse et en particulier sur le cycle de la messe, il a subi en cela

l'influence d'Ockeghem qui, dès le début de sa carrière, mit l'accent sur l'Ordinaire de la messe. Mais que Dufay ait cédé ou non à la pression de la jeune génération, son talent de compositeur religieux atteint un sommet dans les dernières messes. Le merveilleux mélange de liberté et de retenue qui est la marque d'un véritable maître, caractérise sa façon de traiter le cantus firmus. Tantôt libre, tantôt régi par des valeurs mathématiques rigoureuses, telle est la façon dont celui-ci se présente dans les trois messes. Le « motif de tête », qui maintenant s'étend sur plusieurs voix et se développe plus longuement, de manière à dévoiler les détails de la technique parodique, acquiert de la force pour relier entre elles les différentes parties de la messe. L'alternance entre deux voix et l'ensemble complet à quatre voix est maintenant adroitement exploitée au profit d'une structure bien équilibrée. Dufay, avec plus d'habileté que jamais, charge la partie inférieure (au-dessous du cantus firmus du ténor) d'élargir le registre des sonorités, grâce à des procédés, selon nous, mélodiques plutôt qu'harmoniques. En effet, la basse représente très souvent un élément mélodique dans le tissu polyphonique des voix, sans « fonctions » harmoniques prévues. Ces caractéristiques de la basse apparaissent toutefois dans toutes les messes à quatre voix, c'est-à-dire à partir de la *Missa Caput*. Mais ce qui est plus remarquable encore, c'est l'art de la mélodie. Malgré la combinaison étroite des voix, malgré le flot continu des voix polyphoniques, Dufay réussit à conserver la clarté de phrasé qui a toujours été la plus grande qualité de la mélodie dans ses œuvres profanes. On retrouve à la fois la précision des groupements rythmiques et la netteté du dessin des phrases mélodiques terminées par des cadences, dans les parties en contrepoint de sa dernière messe. Elles semblent même atteindre leur plus haut degré de raffinement artistique. Si nous admettons que l'importance croissante de la musique religieuse a provoqué une rupture avec le passé, les dernières messes de Dufay prouvent qu'il n'a jamais renoncé à son idéal mélodique, quels que soient les autres éléments qu'il ait laissé pénétrer dans ses compositions.

De même que le problème de la participation de Dufay aux aspirations religieuses de la *Devotio moderna* n'est pas encore résolu, de même la place de son œuvre par rap-

port à la Renaissance pose une question déroutante. On a dit que le cycle de la messe fondé sur un seul et même cantus firmus, c'est-à-dire l'unité artistique du cycle, avait été la contribution de Dufay à la Renaissance ; que le concept même d'une unité obtenue par des procédés purement artistiques devait se comprendre dans l'esprit de la Renaissance, bien plus, qu'il en était l'origine. (Voir M. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, p. 218, 223, 225, 226, etc.). Ceci, il faut bien le dire, est assez difficile à accepter. D'après ce que nous savons aujourd'hui, il semble indéniable que le cycle de la messe fondé sur un cantus firmus s'est développé d'abord en Angleterre. Or si nous admettons que la formation de ce cycle est caractéristique du style de la Renaissance, nous sommes obligés d'en conclure qu'en matière musicale, la Renaissance est d'origine anglaise. Mais cette conclusion est si violemment contraire à l'idée que nous avons de la Renaissance, que nous lui préférons l'alternative suivante : ou bien l'idée que l'emploi d'un cantus firmus pour unifier la messe appartient spécifiquement à la Renaissance est inacceptable, ou bien ce procédé a été mis au point ailleurs qu'en Angleterre. Etant donné qu'aucune source actuellement connue ne nous permet d'accepter le second terme, nous sommes portés à croire que l'unification du style par un cantus firmus ne fait pas partie des critères permettant, dans le domaine musical, de définir la Renaissance.

LES MOTETS.

La messe cyclique, qui occupe une place privilégiée parmi les dernières œuvres de Dufay, est assurément sa plus grande réussite artistique pour la simple raison qu'on y trouve réunies toutes les ressources d'une technique variée. En dépit de la supériorité de sa position et du progrès qu'elle marquait sur les autres genres, elle n'empêcha pas Dufay de composer des fragments de messe séparés. Après tout, l'on en composait encore au temps de Josquin et d'Isaac. Si la messe représente la forme la plus noble de la musique liturgique, les motets de Dufay et ses compositions du même genre n'appartiennent qu'en partie à la musique religieuse. Ils occupent cependant une place de choix dans l'ensemble de son œuvre. Les compositions les plus proches de la messe

du point de vue liturgique sont ses hymnes, ses séquences et les Magnificat. Parmi celles-ci, les hymnes ont connu une renommée particulière et durable; elles font partie des œuvres de Dufay qui ont survécu le plus longtemps. Combinées en un cycle selon l'année liturgique, elles semblent avoir été composées aux environs de 1430. Certaines utilisent la technique du faux-bourdon, la mélodie étant placée à la voix supérieure. Les hymnes, les séquences et les deux Magnificat sont tous fondés sur un cantus firmus. L'on remarquera d'une part que Dufay présente toujours, à de rares exceptions près, la mélodie à la voix supérieure, d'autre part que ces œuvres sont toutes composées pour trois voix seulement. En raison de ces caractéristiques, l'ensemble de ces compositions est fondamentalement plus proche de la musique profane que des formes amples de la musique religieuse, ce qui a, sans aucun doute, permis à Dufay d'enrichir le cantus firmus de toutes les subtilités mélodiques qui distinguent ses cantilènes. Dans sa façon de traiter le cantus firmus, il montre toute la diversité de son talent. Tantôt respectant scrupuleusement la mélodie empruntée, il ne manifeste sa personnalité que dans les phrases ponctuées par de petites cadences mélismatiques, tantôt il étend l'ornementation à toute la mélodie, tantôt encore c'est une paraphrase qu'il nous donne, en adaptant le thème choisi à son style mélodique. Le ton psalmodique du Magnificat permettait tout particulièrement à Dufay de traiter librement la matière afin d'en rompre la monotonie par la variété des paraphrases. Les trois genres, hymne, séquence et Magnificat, bien que fondés sur des mélodies empruntées, témoignent, chacun à sa manière, de la maîtrise que possédait Dufay dans l'art de la cantilène.

Les motets proprement dits comportent traditionnellement un grand nombre de variétés, c'est-à-dire qu'ils servent à des fins diverses : motets de circonstance de caractère profane, bien que le mélange d'idées religieuses et profanes y soit typiquement médiéval, motets dédiatoires, motets destinés à certaines cérémonies religieuses ou liturgiques. Quant aux motets liturgiques, il convient de dire qu'ils présentent certaines ambiguïtés. En effet, même l'emploi d'un chant liturgique au ténor ne nous éclaire pas sur la place du motet dans la liturgie; pour le

définir il vaut donc mieux, dans bien des cas, parler en général de motet religieux, plutôt que spécifiquement de motet liturgique. Toutefois certains motets destinés à des cérémonies peuvent être classés dans la musique liturgique, si ces cérémonies sont rattachées à une liturgie particulière. C'est ainsi que le célèbre motet *Nuper rosarum flores*, composé pour la dédicace à Florence, le 25 mars 1436, de la cathédrale Santa Maria del Fiore, est à la fois cérémonial et liturgique, puisqu'il a été interprété pendant l'office de consécration célébré par le pape Eugène IV lui-même. Malgré le magnifique récit que Gianozzo Manetti a fait des cérémonies, décrivant tous les détails de la musique et du chant, nous ne connaissons pas la place exacte de ce motet dans la liturgie. Comme Dufay a utilisé pour son ténor-cantus *firmus* l'antienne *Terribilis est locus iste*, il n'est pas impossible que le motet ait été l'introït de cette messe.

Le motet *Balsamus et munda* — *Isti sunt agni novelli* offre un exemple analogue de rattachement du caractère liturgique à une solennité particulière : la bénédiction et la distribution de médailles de cire (agnus dei), cérémonie pontificale que chaque nouveau pape célébrait la première année de son règne, pendant la semaine de Pâques. (Voir la description de la liturgie dans G. de Van, *Guglielmi Dufay, Opera Omnia* II, XI, où l'auteur est d'avis que le motet n'était pas chanté pendant la bénédiction, mais pendant la distribution des médailles qui avait lieu à la fin de la messe, le samedi de la semaine de Pâques.)

Les motets que Dufay a composés en l'honneur de la Vierge et des saints constituent un groupe à part, car ils posent des problèmes particuliers quant à leur fonction liturgique. Les antiennes mariales, telles que *Alma Redemptoris Mater* ou *Ave Regina*, ont un caractère nettement liturgique; au xv^e siècle, ces œuvres à la gloire de la Vierge Marie, jointes à d'autres antiennes appropriées, figuraient dans l'office du salut. Il faut considérer ces antiennes mariales comme des œuvres sacrées, même si elles sont fondées seulement sur le texte liturgique, et non pas sur la mélodie du plain-chant. Dufay a composé l'*Ave Regina* une fois pour quatre voix, avec cantus *firmus*, et une autre fois pour trois voix, sans plain-chant. Mais dans les deux cas, les motets ont le même sens religieux. (C'est pourquoi l'édition des œuvres complètes

de Dufay présentera ces antiennes comme un groupe spécial, distinct des motets.) D'autres motets de Dufay, également en l'honneur de la Vierge Marie, sont moins clairement rattachés à la liturgie. Certaines œuvres telles *Inclita stella maris*, ou *Flos florum* et *Ave, virgo, quae de coelis*, ne peuvent y trouver de place déterminée, leur texte n'ayant aucun caractère liturgique. Le motet *Fulgens iubar - Puerpera pura - Virgo post partum* présente un intérêt particulier; il se rattache manifestement à la Purification, le cantus firmus étant également emprunté aux matines des fêtes de la Vierge. Mais le texte du motetus, avec l'acrostiche *Petrus de Castello canta*, fait allusion à des circonstances spéciales et personnelles, qui, bien qu'inconnues de nous, n'ont certainement rien à voir avec la liturgie.

La signification liturgique des motets en l'honneur des saints n'est pas moins ambiguë. Il s'agit des motets à saint André, à saint Antoine, à l'apôtre saint Jacques, à saint Jean l'Evangéliste, à saint Nicolas, à saint Sébastien (on en compte deux pour ce dernier). S'il est vrai que, pour la plupart d'entre eux, Dufay s'est servi de chants tirés des offices des saints à la gloire desquels il les composait, ce choix ne prouve nullement le caractère liturgique de l'œuvre. Il faut même, dans certains cas, mettre en doute la pureté de l'intention religieuse : quelques-uns de ces motets semblent, en effet, adressés à des personnes vivantes et ne se rattachent aux offices des saints que par une allusion aux saints patrons de ceux à qui Dufay les dédiait. Dans *Rite maiorem Jacobum - Artubus summis - Ora pro nobis*, l'acrostiche au triplum et au motetus nous livre le nom de Robert Auclou, curé de la paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie à Paris pendant les années 1425-1427. (Voir plus haut notre étude sur la messe.) Bien que le texte du motet *O gemma - Sacer pastor barensium - Beatus Nicolaus* ne parle que de saint Nicolas, patron de Bari, il est fort possible que Dufay l'ait composé pour Nicolas III, marquis de Ferrare, à qui il avait dédié sa ballade *C'est bien raison*. Ainsi les circonstances qui entourent la composition des motets peuvent-elles nous être complètement cachées par l'apparence religieuse des textes évoquant certaines associations d'idées qui peuvent ne pas toujours cadrer avec les intentions du compositeur.

Bien que les motets soient d'intentions très diverses, le style et la structure de la musique n'y correspondent pas nécessairement; en d'autres termes, il n'existe pas de procédés formels exclusivement réservés à une catégorie particulière de motet. Mais deux groupes se distinguent nettement par la structure : le motet isorythmique et le motet-cantilène (le terme a été proposé par Jacques Handschin pour toutes les compositions dont le style est dominé par la cantilène; voir aussi G. Reese, *Music in the Renaissance*, 1954). C'est assurément le motet isorythmique qui se rapproche le plus fortement du passé. Malgré la rigidité de l'isorythmie, Dufay réussit une grande variété d'arrangements : parfois il n'est que le gardien fidèle de la forme traditionnelle; à d'autres moments il la dépasse et cherche à obtenir des solutions nouvelles, que lui ont sans doute inspirées son séjour en Italie, et en particulier les œuvres de Ciconia.

S'il a été dit que la messe à cantus firmus est une première manifestation de la Renaissance, le motet isorythmique de Dufay est certainement l'incarnation de l'esprit médiéval. Il n'y a pas de conciliation possible. Nous considérons même comme la dernière apothéose de l'esprit médiéval en musique cette forme de motet où Dufay renforce l'élément de rationalisme propre à l'isorythmie, tout en l'unissant au sens mélodique raffiné qui fait tout son art. Par moments nous avons l'impression que Dufay accumulait tous les procédés d'organisation rationnelle chaque fois que le motet était destiné à embellir une occasion particulière ou à rehausser la splendeur d'une cérémonie. Mais le motet *Nuper rosarum flores* est peut-être l'exemple par excellence d'une complète harmonie entre la structure isorythmique des deux ténors et l'art de la variation mélodique des deux voix supérieures.

A en juger d'après les motets conservés, Dufay n'aurait composé des œuvres isorythmiques que jusqu'au milieu du siècle, puisque aucun motet isorythmique n'est postérieur aux environs de 1450. Cela ne veut pas dire que cette forme ait été remplacée par le motet-cantilène. Au contraire, le motet-cantilène figure parmi les premières œuvres de Dufay, sous la forme même où il le pratiquera dans la suite de sa carrière. Selon Charles Van den Borren (*Dufay*, p. 190), *Ave, virgo, quae de coelis* (*Opera Omnia* I, n° 5), à trois voix, est l'un des tout premiers

motets de Dufay. L'importance du motet-cantilène provient certainement de l'attachement profond de Dufay à la chanson profane, qui a communiqué la notion de mélodie à tous les autres genres musicaux. Le principal exemple de motet-cantilène est, sans doute, l'antienne *Alma Redemptoris Mater*, à trois voix, œuvre précieuse qui nous montre toute la maîtrise du compositeur dans l'art d'allier la mélodie empruntée au plain-chant et placée à la voix supérieure, à ses propres idées sur la structure d'une mélodie.

Dans son testament Dufay mentionne son *Ave Regina*, qu'il souhaitait que l'on chantât au moment de sa mort. Des tropes insérés dans le texte font allusion au compositeur : « *Miserere tui labentis Dufay* ». C'est une composition à quatre parties vocales fondée sur un cantus firmus, avec l'antienne *Ave Regina* placée au ténor mais soumise à la maîtrise technique dont le compositeur faisait preuve chaque fois qu'il adaptait des plains-chants à son style mélodique (édité par H. Besseler, *Cappella* I, 10). Œuvre tardive, il semble que s'y trouvent exploitées toutes les ressources de la forme à cantus firmus, car des fragments du chant s'étendent parfois à d'autres voix que le ténor. Dufay ouvrait ainsi à cette forme de nouvelles possibilités et laissait à la nouvelle génération le soin de les développer.

Dans son testament, Dufay demandait également que son *Requiem pro defunctis* fût chanté après ses funérailles. Ce *Requiem*, le premier que l'on connaisse, est malheureusement perdu.

GILLES BINCHOIS

Dans l'art de la chanson, Dufay avait un concurrent sérieux, Gilles Binchois, souvent son égal, et parfois même supérieur à lui dans les formes recherchées de la musique profane. Mais dans le domaine de la musique sacrée, Dufay était sans rival parmi ses contemporains, exception faite des musiciens de la jeune génération, et surtout de Johannes Ockeghem. L'art de Binchois atteignit son apogée et son incomparable perfection dans la chanson, genre qui éclipse tout ce qu'il fit d'autre, non seulement du point de vue artistique mais aussi par la quantité. Cette activité consacrée aux genres profanes n'est pas sans signification. Malgré la charge ecclésias-

tique qu'il occupait à la cour de Bourgogne, malgré les nombreux documents où il est question de musique religieuse à la cour, la part de la musique sacrée dans l'œuvre de Binchois n'égalait jamais celle de la musique profane. Il sut garder toute sa musique profane à l'abri d'une intégrité inviolée; c'est pourquoi il ne semble pas avoir participé aux changements profonds et nombreux qui affectèrent les divers genres de la musique religieuse. Il semble surtout qu'il ne joua aucun rôle dans la grande innovation apportée à la composition de la messe : le cycle fondé sur un *cantus firmus*. A moins d'imaginer que de telles œuvres se soient perdues, il nous faut bien supposer que Binchois n'a pas utilisé le nouveau principe de composition élaboré par son grand contemporain, chose d'autant plus étonnante que les deux musiciens ont été très liés, au moins pendant un certain temps. S'ils ont eu des affinités dans le domaine de la musique profane, Binchois suivit, dans sa musique religieuse, une voie toute différente. Il s'est tenu, semble-t-il, à l'écart de la jeune génération : à notre connaissance, du moins, il n'y comptait pas de relations et aucun contact artistique ne se reflète dans ses œuvres. L'attitude réservée de Binchois à l'égard de la musique sacrée d'Ockeghem indique-t-elle, bien qu'indirectement, que Dufay partageait certaines aspirations artistiques avec la jeune génération ?

Le nombre d'œuvres religieuses de Binchois n'est certes pas négligeable; il est même surprenant de constater l'importance accordée à certaines compositions strictement liturgiques, à savoir : les parties de l'Ordinaire, le Magnificat, les hymnes. Quant au style et à la technique, ils divisent de façon significative la musique liturgique en deux groupes distincts : toutes les parties de la messe, presque sans exception, sont influencées par le style de la chanson profane; toutes les autres compositions, telles que les hymnes ou celles qui ont trait à la psalmodie, prennent les formes très simples du faux-bourdon et de techniques apparentées au faux-bourdon.

Binchois conserva aux parties de la messe la forme de fragments indépendants. Il lui arriva cependant de grouper le *Sanctus* et l'*Agnus*, le *Gloria* et le *Credo*, une fois même *Kyrie*, *Gloria* et *Credo*. Il ne cherchait pas, semble-t-il, à créer un cycle unifié par un principe

artistique. Chaque fois qu'il empruntait sa matière mélodique, il la choisissait invariablement parmi les plains-chants grégoriens de l'Ordinaire. Il employait alors la technique qui consiste à paraphraser le chant emprunté, qu'il le plaçât au ténor ou à la voix supérieure. Cette application constante de la paraphrase mélodique, qui n'est certainement pas un hasard, permettait à la mélodie, qui avait atteint un maximum d'élégance dans la chanson, de dominer entièrement la composition. La meilleure formule consistait évidemment à placer le chant à la voix supérieure. Cependant, dans certaines parties ou subdivisions, pour lesquelles Binchois, selon toute apparence, n'a utilisé aucun chant, il a développé l'élément mélodique à la voix supérieure avec la plus grande liberté. Binchois a certainement soumis la messe à l'influence de la chanson; c'est même là une preuve éclatante de la prédominance de la chanson dans son œuvre. Certes le style de ses messes témoigne peut-être des limites de sa conception de l'art; mais il a le mérite séduisant d'une intégrité sans reproche.

Une égale constance, mais d'un autre ordre, semble présider à toutes les compositions liturgiques qui se rapportent à la psalmodie ou aux hymnes : tout d'abord, les quatre Magnificat, mais aussi le *Gloria, laus et honor* et le *Te Deum*, et cette œuvre unique, le psaume 113 *In exitu Israel*. L'emploi constant d'une technique apparentée au faux-bourdon est peut-être moins étrange que l'extrême simplicité qui la caractérise. On n'y trouve pas le moindre effort d'élaboration. Par rapport à ce que le compositeur a réussi dans les autres genres, cette technique apparaît primitive, sans artifice et ne peut être que voulue. La découverte d'une technique rudimentaire dans un art extrêmement raffiné nous surprend. C'est la première fois que cette simplicité fruste, sans artifice et sans prétention, fait son apparition dans ces genres musicaux; elle y demeurera par la suite, notamment dans tous les genres où les formules psalmodiques forment la base de la composition. Cette remarque s'applique également aux *Lamentationes Jeremiae*; lorsque Petrucci publiera son recueil de *Lamentations* au début du xvi^e siècle, la technique employée dans ces compositions nous donne l'impression qu'elles appartiennent à un style révolu. Nous hasarderons ici l'hypothèse que les « Passions en nouvelle

manière » attribuées à Binchois mais aujourd'hui perdues, devaient être composées exactement dans le même style primitif que son psaume *In exitu Israel*.

Quand nous passons de ce genre de compositions aux motets de Binchois, le violent contraste entre le caractère primitif et l'extrême raffinement se marque d'avantage. Les motets de Binchois sont d'une moins grande diversité que ceux de Dufay et l'auteur cherchait à leur donner un caractère religieux plutôt que liturgique. Parfois même ce caractère religieux est équivoque, quand le compositeur fait le *contrafactum* d'une de ses chansons, comme c'est le cas pour *Virgo rosa venustatis*. En tout cas, Binchois s'est révélé le maître de la composition isorythmique, dont il pratiquait toutes les subtilités, comme nous le prouve son *Nove cantum melodie*, composé en 1430 à l'occasion de la naissance d'Antoine, fils de Philippe le Bon. En dehors du *Virgo rosa venustatis*, Binchois a écrit des motets à la Vierge Marie, notamment l'antienne *Ave Regina coelorum*, *Mater Regis*, où il montre une fois de plus son talent de la paraphrase. Son motet à trois voix, *Domitor Hectoris* est une œuvre curieuse : c'est un motet religieux puisqu'il est écrit en l'honneur de la Sainte-Croix, mais il n'est certainement pas liturgique. Le texte rappelle certains *ritmi* du début du Moyen âge, où Hector et le Christ représentent ensemble les gardiens de l'humanité. Du point de vue stylistique, *Domitor Hectoris* est un nouvel et remarquable exemple de motet-cantilène ; de fait, c'est le type même du style mélodique, tel que Binchois l'emploie dans ses chansons. Si nous ne tenons pas compte des compositions isorythmiques, nous pouvons dire que la plupart des motets, de même que les parties de la messe, ont, pour Binchois, un seul et unique but : la manifestation la plus pure de l'art de la cantilène, quel que soit le genre de l'œuvre. « Servant Dieu en humilité », comme le rappelle André Pirro (*Histoire de la Musique*, p. 93), « Binchois n'a cependant pas renoncé à toute « mondanité » dans sa musique religieuse. »

LÉO SCHRADER.

OCKEGHEM ET SON ÉPOQUE

AL'ÉPOQUE où Dufay en venait, dans ses dernières œuvres, à un style polyphonique dépouillé des raffinements et des rythmes compliqués issus de la tradition de l'*ars nova* française, une nouvelle génération de musiciens allait adopter à son tour cette modification des valeurs, découvrir la rigueur de la polyphonie et du style en imitation. Johannes Ockeghem, né dans le Hainaut vers 1420, qui commence à Anvers son éducation musicale pour passer ensuite, après un court séjour à Moulins chez le duc de Bourbon, à la cour de France où pendant quarante ans et jusqu'à sa mort il servira successivement trois rois — Charles VII, Louis XI et Charles VIII — est le plus représentatif de cette nouvelle école. Ses contemporains ne s'y sont pas trompés et ils témoignent à son endroit de la plus vive admiration, cristallisée à sa mort dans de nombreux poèmes à sa mémoire, depuis la longue déploration bien connue de Guillaume Crétin, jusqu'à celle de Molinet mise en musique par Josquin et celle d'Erasme chantée par Lupi et dans laquelle l'humaniste rend hommage à la « *aurea vox Okegi* ». Le grand théoricien Tinctoris le cite maintes fois comme l'un de ces maîtres qui ont su continuer glorieusement l'héritage précieux de Dunstable et de Dufay, et son compatriote Jean Lemaire de Belges reconnaît que « la musique fut ennoblie par Monsieur le trésorier de Saint-Martin de Tours ».

Alors que beaucoup de ses collègues, avant tout musiciens de cour, s'attacheront surtout aux petits genres, Ockeghem, continuant la tradition de ses grands prédécesseurs, a conservé à la musique religieuse son rôle primordial, séparant clairement les deux mondes — sacré et profane — auxquels il concède une esthétique toute différente. Dans le domaine du sacré, il a introduit une note si inhabituelle de profondeur mystique que certains ont voulu en chercher l'origine dans le séjour

qu'il fit à Anvers où il aurait subi l'influence de ces Frères de la vie commune, association d'hommes pieux qui avaient mis à la portée du peuple une forme nouvelle de dévotion. En tout cas, la gravité des accents qu'il consacre à l'Eglise ne manque pas d'évoquer l'atmosphère de sincérité mystique qui régnait alors dans la cité commerçante, où ces émules de Ruysbroeck faisaient triompher une religion humanisée qui s'opposait à la sécheresse dogmatique du Moyen âge. Mais si Ockeghem débarrasse l'écriture musicale des ornements superflus et un peu secs de l'âge précédent pour atteindre à une expression toute nouvelle de grandeur et d'émotion directe, il faut sans doute chercher le secret de ce nouveau style tout simplement dans son génie propre qui lui a permis d'édifier ce langage si personnel.

On ne sait à quel propos ni sur quelles preuves certains historiens ont pu porter le faux jugement, qui jouit cependant d'une certaine faveur, et qui consiste à considérer Ockeghem comme un cérébral pur, occupé avant tout de problèmes intellectuels et pour lequel l'expression n'aurait été qu'une considération secondaire. Sans doute le célèbre *Deo gratias*, à trente-six voix, que l'on a coutume de lui attribuer, et la *Fugue* à trois voix, qui pose le problème d'un canon à la quarte dont la solution est encore bien discutée, ont-ils contribué à lui gagner cette réputation d'acrobate du contrepont. Il est bien vrai qu'il a composé un motet à trente-six voix, tour de force qui jouissait encore d'une réputation extraordinaire longtemps après la mort du musicien. C'est cette œuvre que cite Glarean comme l'une des preuves les plus évidentes de l'habileté du compositeur; c'est elle aussi qui vaudra à Ockeghem d'être comparé à Dieu lui-même dans un poème anonyme proposé en argument aux concurrents du Puy de Rouen en 1523. Donc, au xvi^e siècle déjà, Ockeghem était considéré avant tout comme un virtuose et sa messe la plus célèbre car la plus souvent citée, *Cujus vis toni*, excitait l'admiration beaucoup plus pour le délicat problème qu'elle pose que pour sa valeur artistique. Tout cela ne constitue pas une raison suffisante pour ne voir dans ce grand compositeur que « l'homme des canons ». En réalité, nul moins que lui n'a sacrifié la beauté à l'étalement de la technique et son art se situe bien au-delà des cogitations des théoriciens de son temps qui se com-

plaisent souvent à une analyse mathématique de la musique. Même lorsqu'il poursuit au plus haut point de complexité sa science de l'écriture, lorsqu'il se livre à quelques-unes de ces expériences dont il affectionne les difficultés et l'imprévu, Ockeghem émeut toujours par la couleur de son harmonie, la vie qu'il sait ménager à chacune des parties de son contrepoint. C'est donc au jugement clairvoyant du compositeur Krének qu'il faut se ranger lorsqu'il remarque que c'est justement cette faculté de provoquer chez l'auditeur moderne non seulement un intérêt intellectuel mais aussi une émotion immédiate — et cela malgré des conditions psychologiques et sociales totalement différentes — qui prouve que la musique d'Ockeghem est toujours vivante. Il est très difficile de définir le génie essentiel de son œuvre car aucun artiste n'a fait preuve de plus de liberté que ce compositeur qui, comme tous les maîtres authentiques, n'obéit à aucun système et sait avec autant de bonheur annoncer l'avenir que respecter le passé. Si le traitement de la dissonance semble chez lui un vestige de ce style ancien que Tinctoris condamne lorsqu'il demande la réduction des éléments dissonants, il en fait cependant un usage si inhabituel, au service d'un sens artistique si aigu qu'il renouvelle un style beaucoup plus que ne le fera l'harmonie assagie d'Obrecht. De même s'il garde de l'époque gothique la conception linéaire de chaque voix, cependant le tissu polyphonique forme un tout dont chaque partie est inaliénable, trahissant ainsi cette conception simultanée des parties qui caractérise les temps nouveaux. Bien que toutes les voix aient un rôle équivalent, et qu'elles aient entre elles un rapport subtil, le procédé de l'imitation est peu employé et ne devient jamais une routine mécanique, mais, toujours dicté par l'invention du moment, il parsème le tissu polyphonique de finesses contrapuntiques passagères. On ne peut donc pas, comme l'a fait Riemann, considérer Ockeghem comme le « père » de l'imitation continue. Peut-être faut-il voir dans ce refus d'un procédé qui sera particulièrement cher à ses compatriotes néerlandais, l'influence de ce milieu français où il passa plus de quarante ans et qui resta toujours réfractaire au style imitatif systématique, comme on le vérifiera dans la musique purement française du siècle suivant.

Malgré la valeur de certains de ses motets, c'est plutôt à la messe qu'Ockeghem accordera la première place, comme si ce vaste cadre liturgique lui était nécessaire pour affirmer sa puissante individualité, et il reste l'un des plus grands maîtres de cette forme qui n'a inspiré à tant d'autres que des compositions d'un conformisme correct. Dans la *Missa Prolationum*, la seule qui soit construite exclusivement sur l'imitation canonique, l'obligation étroite que le compositeur s'est imposée n'empêche en rien le sentiment artistique de s'épanouir. Pourtant, qui ne se sentirait paralysé dans le cadre étroit de cet exploit contrapuntique où quatre voix énoncent ensemble deux à deux, deux canons différents ? La *Missa cujus vis toni* est un autre témoin de la virtuosité d'Ockeghem puisque, écrite sans clefs, elle peut être chantée dans tous les modes à condition de bien combiner les différentes clefs à chacune des voix ; mais elle n'en reste pas moins une œuvre d'art. A ces deux messes composées librement, sans *cantus firmus*, il faut ajouter la *Missa Mi-Mi* ou *Quarti toni* qui tire son unité de la quinte descendante *mi-la* (notes qui se solfiaient *mi-mi* dans la solmisation guidonienne) énoncée par la basse à chaque début d'une nouvelle section, et qui reste l'une des plus belles sans recourir d'aucune façon à des sophistications musicales. Les messes *sine nomine* et *Quinti toni*, à trois voix, sont également libres, mais trouvent leur unité dans le motif de tête par lequel commence chacune de leurs grandes divisions. Cependant, l'ancien procédé de composition lié à un *cantus firmus* n'est pas dédaigné par Ockeghem qui édifie neuf messes (sur les quinze que nous possédons de lui) suivant ce principe. Parmi ces thèmes de ténor, deux seulement sont empruntés à la liturgie : *Caput* et *Ecce ancilla Domini*, tandis que cinq sont tirés de chansons profanes : *Au travail suis* (Barbingant), *De plus en plus* (Binchois), le populaire *L'homme armé* et deux chansons du compositeur lui-même : *Ma Maîtresse* et *Fors seulement*. Il y exploite toutes les manières possibles d'utiliser un *cantus firmus*, depuis l'emploi textuel et au ténor seul de la chanson choisie (*L'homme armé*), jusqu'à l'utilisation de toutes les parties de la chanson à toutes les voix de la messe suivant ce qui sera le procédé de la future *missa parodia* (*Fors seulement*). La messe de Requiem mentionnée dans la *Déploration* de Crétin comme une œuvre

« exquise et très parfaite », est une des plus importantes au point de vue historique puisqu'elle est la plus ancienne messe pour les défunts qui nous soit parvenue jusqu'à présent, celle de Dufay étant perdue. Elle constitue surtout l'une des compositions les plus expressives d'Ockeghem, avec le coloris différent qu'il attribue à chacun des mouvements. Le trait montre un lyrisme particulièrement remarquable, et les paroles « *Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte* » sont exprimées d'une manière clairement descriptive avec les courts passages du ténor interrompus par des silences qui suggèrent les sanglots, comme le remarque l'éditeur moderne de ces messes, Dragan Plamenac. Neuf motets seulement viennent compléter l'œuvre religieuse d'Ockeghem, parmi lesquels ses motets à la Vierge sont « de belles et de libres enluminures du plain-chant », selon l'heureuse expression de Pirro. L'*Alma Redemptoris Mater*, œuvre de la maturité du vieux maître, montre un traitement ingénieux du cantus firmus grégorien et trahit un tout autre caractère émotionnel que celui de Dufay, sur le même thème, auquel il est intéressant de le comparer. Le *Gaude Maria* est le plus développé et le plus avancé aussi de ces motets. Il occupe une place à part dans l'œuvre du musicien. Par son écriture polyphonique — traitement habile du motif de plain-chant, alternance des duos des voix élevées avec ceux des voix graves, procédé qui sera cher à Josquin — il annonce déjà le style de la génération suivante. La logique de son architecture ternaire et le modernisme de son coloris tonal achèvent de le classer parmi ces œuvres qui font présager l'art de la pleine Renaissance. On y relève certains de ces thèmes balancés qui semblent fuir la cadence, si chers au compositeur.

ANTOINE BUSNOIS

Le plus fameux des contemporains d'Ockeghem est sans conteste Antoine Busnois, qui lui est souvent associé dans la pensée des hommes du temps : Molinet loue leurs subtiles cantilènes et leurs messes harmonieuses, Simon Gréban les considère comme les deux musiciens les plus dignes de composer un office funèbre, et Tinctoris leur dédie son *Liber de natura et proprietate tonorum*, les saluant tous les deux comme les maîtres musiciens les plus

fameux de l'époque. Leur talent est cependant bien différent. Busnois, serviteur des ducs de Bourgogne, s'est attaché avant tout à participer aux divertissements de la cour pour lesquels il a composé pas moins de soixante-quinze chansons. Si, dans le domaine de la musique religieuse, il n'a pas l'envergure d'Ockeghem, certains de ses motets offrent cependant de nombreux exemples de sa personnalité complexe et raffinée. Il aime les effets de surprise qui retiennent l'attention de l'auditeur, et son humanisme un peu pédant en même temps que puéril lui fait rechercher les singularités. Sur ses neuf motets, deux sont composés librement, cinq emploient des ténors grégoriens, et les deux plus originaux, *In hydraulis* et *Anthoni usque limina*, utilisent en guise de cantus firmus des thèmes librement inventés, selon un usage qui se répandra à l'époque suivante. Le premier a un texte curieux avec une première partie où l'auteur rappelle les théories musicales de Pythagore dans un style tout fleuri de mots grecs, tandis que le second est un hommage à Ockeghem. Construit sur un *pes*, ici un ténor de trois notes longues répétées en *ostinato*, ce motet est l'un des plus ingénieux de l'habile Busnois. Le motet à saint Antoine est un des plus curieux qui aient été écrits à cette époque, avec un ténor qui consiste en une seule note, *ré*, qui doit intervenir suivant les prescriptions d'un canon énoncé en une formule obscure notée sur une banderole portant aussi le dessin d'une cloche, ce qui permet de penser, avec Fétis, que ce ténor était confié à une cloche. Mais tant d'ingéniosité dans les moyens se déploie trop souvent aux dépens de cette vie intérieure qui baigne l'œuvre religieuse d'Ockeghem.

Ces deux musiciens ne représentent pas, à eux seuls, l'art de leur temps, et pour tracer le tableau exact de la vie musicale d'alors il faudrait ressusciter aussi cette pléiade de petits maîtres, sans génie mais au métier sûr, que leurs contemporains ont jugés souvent dignes de paraître aux côtés des plus grands. Tinctoris, par exemple, avec Ockeghem et Busnois, et au même rang, nomme Regis, Caron et Faugues. Johannes Regis, qui fut maître à Anvers puis à Cambrai, a laissé huit motets et deux messes, dont *Ecce ancilla Domini*, construite sur cinq ténors distincts, problème de contrepoint que le compositeur résout sans diffi-

culté apparente et sans dommage pour la valeur expressive de son œuvre. Caron, dont on ne connaît même pas le prénom exact, a écrit quelques messes mais trouve son plein talent dans la chanson. De Vincent Faugues (ou Guillaume) nous ne connaissons que des messes dont deux surtout, *l'Homme armé* entièrement traitée en canon, et *le Serviteur*, qui abonde en recherches originales de contrepoint, suffisent à le ranger parmi les progressistes de son temps. On pourrait nommer aussi pour mémoire Jacob Barbireau qui fut durant quarante ans à la cathédrale d'Anvers et dont les trois messes et le seul motet s'inspirent directement du style d'Ockeghem; Johannes Touront dont l'un des deux motets connus, le célèbre *O gloriosa regina*, nous a été préservé dans une dizaine de sources.

Avec le recul du temps chacun a repris la place qu'il mérite, et ces personnages n'ajoutent rien à ce que peut nous apprendre le génie d'Ockeghem qui reste pour nous, dans le domaine de la musique religieuse, le représentant le plus typique de cette époque de transition entre le gothique et la Renaissance. Son contemporain Jacob Obrecht (né vers 1450 d'une famille de Bergen-op-Zoom, mort à Ferrare en 1505), bien qu'à peine son cadet, appartient plus que lui à la génération de Josquin, et c'est de ce dernier que l'on a plutôt coutume de le rapprocher. Il se détache du groupe d'Ockeghem par un fort sentiment de la tonalité, le goût d'une harmonie claire, l'effort vers l'unité préservée par la répétition d'un même motif qu'il expose en le variant aux différentes voix. Sa musique est toujours agréable mais facile et l'on n'est pas étonné qu'il ait pu, comme le prétend Glarean, composer une messe en une seule nuit. Plutôt que de rechercher des solutions savantes, il a tendance à allonger son développement à l'aide d'interminables séquences dont il ne faut d'ailleurs pas méconnaître la valeur expressive. Lui aussi se distingue surtout dans ses messes où il s'ingénie à varier à l'infini l'emploi du cantus firmus qu'il choisit aussi bien parmi les chansons que dans les thèmes liturgiques. Dans la remarquable messe *Sub tuum praesidium*, où il emploie plusieurs mélodies liturgiques en l'honneur de la Vierge, il donne un bel exemple de son métier de compositeur. Le Kyrie est à trois voix et, par l'addition progressive d'une voix

supplémentaire à chaque section jusqu'à l'Agnus final à sept voix, la messe s'édifie peu à peu en une construction massive. Mais, plus que par sa science, c'est surtout par la grâce de sa mélodie flexible, par la sincérité de sa piété sereine qu'Obrecht se classe parmi les premiers de son temps. Ayant définitivement rejeté les rudesses gothiques d'Ockeghem pour se créer un langage plus suave — pour nous, moins hardi — il répond mieux aux exigences harmoniques de Tinctoris et se trouve ainsi plus proche de ce qui sera un peu plus tard l'idéal de la Renaissance.

Nanie BRIDGMAN.

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS

MARIX, J., *Les Musiciens de la cour de Bourgogne au XV^e siècle*, Paris, 1938.

Guglielmi Dufay Opera Omnia, éd. A. Carapetyan, dans *Corpus Mensurabilis Musicae I*, Rome, 1947.

Antonii Brumel Opera Omnia, éd. A. Carapetyan dans *Corpus Mensurabilis Musicae V*, Rome, 1951.

Werken van Jacob Obrecht, uitgegeven door J. Wolf, éd. reprise à partir de 1954 par A. Smijers, Amsterdam.

Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, vol. VII, XI 1, XIV, XIX 1, XXVII 1, XXX, XL.

Monumenta polyphoniae liturgicae, éd. L. Feininger, séries 1 : 1, 3, 4, 5, 7, 10.

Johannes Ockeghem collected Works, éd. D. Plamenac, American musicological Society, Studies and Documents, New York.

LITTÉRATURE

HOUDOY, J., *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, Paris, 1880.

BRENET, M., *Jean de Ockeghem maître de Chapelle des rois Charles VII et Louis XI*, Paris, 1913.

VAN DEN BORREN, Ch., *Guillaume Dufay*, Bruxelles, 1925.

STEPHAN, W., *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, Cassel, 1937.

MARIX, J., *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*, Strasbourg, 1939.

PIRRO, A., *Histoire de la Musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris, 1940.

VAN DEN BORREN, Ch., *Études sur le XV^e siècle musical*, Anvers, 1941.

BESSELER, H., *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig, 1950.

BUKOFZER, M., *Studies in Medieval and Renaissance Music*. New York, 1950.

KRENEK, E., *Johannes Ockeghem*, New York, 1958.

JOSQUIN DES PRÉS ET SES CONTEMPORAINS

L'IMPORTANCE de l'époque josquinienne ne réside pas dans la création de formes musicales nouvelles, mais dans la poursuite et l'achèvement logiques d'une évolution stylistique remontant par certains traits jusque vers 1430, et particulièrement sensible depuis 1470-1480. Nous assistons à la désagrégation de l'édifice musical du Moyen âge finissant, mais les formes de celui-ci étaient encore assez vivaces pour garder leur validité — bien qu'avec des modifications de détail — jusqu'au milieu du x^ve siècle. Du domaine des disciplines mathématiques, la musique passe à celui du *trivium*, des disciplines littéraires. Le nombre, qui remplit de son symbolisme transcendant les formes médiévales tardives, perd sa fonction primordiale. La forme représentative du motet isorythmique, qui reposait sur une teneur strictement ordonnée en fonction du nombre, se voit dépouillée de sa véritable signification et passe, lorsqu'elle subsiste encore, dans le domaine du verbe. Dans les formes fondées sur le *cantus firmus* de la messe et du motet, également, nous voyons développée en valeurs longues une teneur d'où est absente, sans doute, une disposition essentiellement numérique, mais qui n'en continue pas moins à constituer le *fundamentum relationis* et qui détermine l'architecture d'ensemble de la composition aussi bien que sa physionomie sonore. Le contrepoint lui oppose les voix de *superius*, de *contraténor altus* et de *contraténor bassus*, chacune possédant sa fonction propre dans l'édifice d'ensemble. L'abandon de cette écriture fondée sur le *cantus firmus* semble être dû à diverses influences de la chanson et apparaît d'abord dans la composition de fragments de messe isolés avant de pénétrer peu à peu dans les messes complètes elles-mêmes. Le *cantus prius factus* perd ainsi sa prédominance

et cède le pas à une écriture par voix égales, liées en imitations. Alors que la disposition harmonique des différents mouvements était, jusqu'à présent, déterminée par les notes du *cantus firmus*, nous voyons apparaître maintenant un sentiment de l'harmonie considérée comme une valeur en soi. Le style mélodique est dominé par le contrepoint des voix brochant sur les notes tenues, déroulant d'amples volutes, pleines de fantaisie et sans articulation ferme, et auxquelles la teneur s'assimile lorsqu'elle abandonne son chant en valeurs longues. Telle est, à peu près, la situation que nous trouvons avec la génération d'Ockeghem et d'où partent les musiciens du début du xvr^e siècle. Or, c'est en cette époque de crise qu'intervient un facteur décisif : un contact étroit avec la musique italienne vivante, contact déjà effectif au début du xv^e siècle avec Ciconia et Dufay, mais qui prend, à partir de 1470, une telle ampleur que seuls de rares musiciens de l'époque josquiniennne restent étrangers à ce monde nouveau. La découverte de la musique italienne et les problèmes qu'elle suscite provoquent, de la part des jeunes compositeurs, un affranchissement résolu des vieilles techniques. L'écriture nouvelle est placée sous le signe de la simplicité et de la clarté, avec une prédilection pour la disposition symétrique. Le texte acquiert désormais une importance nouvelle; l'architecture de ses différentes sections détermine de façon décisive la disposition d'ensemble de la composition, tandis que, dans le détail, l'attention accordée à l'articulation syntaxique et une forte accentuation des éléments du discours ont pour conséquence une transformation radicale de l'écriture mélodique. Les motifs prennent maintenant un tour essentiellement plus bref, un caractère plus nettement marqué; au lieu de volutes sinueuses apparaît, sous l'influence, notamment, de la chanson profane, la tendance à une disposition en périodes. L'harmonie est soumise à un principe tonal rigoureux et, favorisée par les tendances qui se manifestent dès le milieu du siècle, acquiert la signification d'une valeur en soi, s'alliant rapidement à des traits expressifs et s'associant étroitement au texte. On s'attache à présent à la recherche de sonorités purement vocales, et cela même dans la chanson, qui jusqu'alors était encore fortement liée au jeu des instruments. La

musique se fait plus humaine, elle cherche davantage à flatter l'oreille et, par là, admet de plus en plus une sensualité expressive. L'écriture à quatre voix se voit accorder la préférence en raison des possibilités qu'elle offre de répartir symétriquement les éléments de l'ensemble vocal. Cette répartition consiste à opposer les deux voix aiguës aux deux voix graves et le procédé, joint, par voie de conséquence, à de constantes imitations, est utilisé comme un nouveau moyen de réaliser l'articulation du discours musical. Écriture homophone ou polyphonique, traitement des voix par deux, ces différentes techniques de composition s'associent dans une seule et même œuvre, contribuant à son architecture organique tout en se mettant au service d'un art expressif.

Si l'évolution indiquée ici prit une telle envergure en un temps relativement court, c'est à l'introduction, en ces années précisément, de la musique imprimée qu'elle le doit. En 1498, le conseil municipal de Venise octroie le privilège d'imprimeur à Ottavio Petrucci et le premier ouvrage qui sorte des presses de celui-ci est, en 1501, la première partie du *Harmonice Musices Odhecaton*. La seconde partie paraît en 1502, ainsi qu'un recueil de messes de Josquin, et d'autres publications se succèdent à brève échéance. L'exemple ne tarde pas à être suivi ailleurs : en 1507, c'est Erhar Eglin à Augsbourg, en 1512, Peter Schœffer le Jeune à Mayence, en 1516, Andrea Antico à Rome, en 1520, Peutingger à Nuremberg, puis, en 1527, Pierre Attaingnant à Paris. Et les noms fameux de Formschneider, Gardano, Petrejus, Susato et G. Rhaw poursuivent ce mouvement. Cette innovation qui, par son importance, fait figure de véritable révolution, a pour effet un rapide échange de la production musicale, échange jusqu'alors impossible sur une aussi grande échelle. Les œuvres des grands maîtres sont publiées à de nombreux exemplaires et acquièrent rapidement une profonde influence sur la musique de leur temps. C'est le cas, principalement, de Josquin des Prés, dont les compositions continuent à se répandre par la tradition manuscrite en même temps que l'imprimerie leur assure une vaste diffusion.

Cette évolution semble avoir eu une grande répercussion sur la productivité musicale du temps. A côté d'une

quantité considérable de maîtres de premier plan, il est une foule presque innombrable de musiciens secondaires qui s'évertuent à suivre leurs modèles ou à rivaliser avec eux. Nous nous contenterons donc d'en choisir quelques-uns pour étudier, en prenant leurs œuvres comme exemples, ce que furent la messe, le motet et la chanson au début du xvi^e siècle.

LA MESSE

« *Acountrez vous d'abitx de deuil : Josquin, Brumel, Pirchon, Compère...* », c'est en ces termes que la *Déplo-ration sur le trépas de Jean d'Ockeghem* invite les grands musiciens d'alors à manifester leur affliction à la mort du maître de Tours. Or le premier nom invoqué par ce texte est celui de Josquin des Prés, qui lui donna précisément son vêtement musical et allait, à la suite de son maître, tenir la place d'honneur dans la musique des dernières années du xv^e siècle et des premières décades du xvi^e. Selon le *Livre des Meslanges* de Ronsard, il serait originaire du Hainaut. Mais la date de sa naissance n'est pas établie et on la situe vers 1450. Claude Héméré le mentionne comme enfant de chœur de l'église de Saint-Quentin. Nous le trouvons à Milan, en 1474, à la cour du duc Galeas Marie Sforza. De 1486 à 1494, au moins, il est, sauf pendant un certain temps, au service de la chapelle pontificale à Rome sous Innocent VIII et Alexandre VI. Il séjourne ensuite à Florence, où il fait la connaissance du jeune théoricien P. Aron, puis à la cour d'Hercule I^{er} d'Este, duc de Ferrare. Aux dires de Glarean, Josquin aurait encore servi dans la chapelle de Louis XII. Après la mort de ce dernier, il reçut un canonicat à la collégiale de Saint-Quentin, mais il ne le garda pas longtemps. Nommé prévôt du chapitre de Condé-sur-l'Escaut, c'est là qu'il passa ses dernières années et mourut le 17 août 1521.

Dès 1470 environ, Compère, dans son *Omnium bonorum plena*, cite Josquin en compagnie des musiciens les plus fameux. Quantité de témoignages nous sont parvenus, attestant que Josquin, vers 1500 et au cours des années suivantes, était considéré sans discussion comme le plus grand maître de son temps. La preuve nous en est également fournie par les nombreuses copies manus-

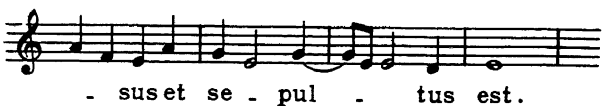
crites qui furent alors faites de ses œuvres, ainsi que par l'immense succès obtenu par les éditions de celles-ci, dues aux soins de Petrucci. Cependant, si l'essentiel de sa production est constitué par de la musique d'église — nous connaissons une bonne vingtaine de messes et plus de cent motets —, il n'en a pas moins abondamment cultivé la mélodie profane, comme en témoignent quelque soixante-dix chansons. En 1502, 1505 et 1514, Petrucci fit paraître trois recueils de messes qui furent réédités à plusieurs reprises, mais la chronologie de ces œuvres est fort malaisée à établir, particulièrement pour les années de maturité et la dernière période, et les problèmes qu'elle pose n'ont pas encore trouvé leur solution. Quoi qu'il en soit, c'est comme une œuvre de jeunesse qu'il convient de regarder la messe *l'Homme armé super voces musicales*, qui ressortit au genre de l'ancienne messe fondée sur le cantus firmus. Josquin s'y proposait d'introduire dans la messe dorienne — où toutes les parties s'achèvent sur *ré* — un cantus firmus entonné sur les degrés successifs de l'hexacorde : en *ut* dans le Kyrie, en *ré* dans le Gloria, en *mi* dans le Credo, en *fa* dans le Sanctus, en *sol* dans la première section de l'Agnus et en *la* dans la troisième (ici confiée au supérior; voir ex. 1, p. 990). En outre, Josquin introduit toute une série de problèmes de construction, apportant la preuve éclatante de son habileté à les résoudre dès lors d'une façon remarquable. Ainsi, dans la première partie du Gloria la teneur (ténor) expose la mélodie — empruntée à une chanson — sous sa forme originale, pour la reprendre à rebours, selon le procédé dit « à l'écrevisse », à partir du *Qui tollis*, qui porte l'indication *Qui tollis cancrizet et supra dicta notet*. C'est sous la même forme qu'apparaît la mélodie de la seconde section du Credo *Et incarnatus*. Le Benedictus, sans cantus firmus, se compose de trois *bicinia* (chant à deux voix) dérivés, par des indications de mesure différentes, d'une seule voix notée portant la mention *Duo in unum*. Dans la seconde section de l'Agnus, un procédé analogue est même appliqué à trois voix qui, débutant ensemble, dérivent d'une seule par l'effet d'une mesure différente. Les imitations entre les voix en contrepoint sont fréquentes. Le déroulement de ces voix ne révèle pas encore l'allure « classique », expressive, si caractéristique des œuvres ultérieures de Josquin. Leur dessin, tant mélo-

dique que rythmique, est empreint de ce caractère irrationnel qui constitue la marque essentielle des œuvres d'Ockeghem, témoignant ainsi du peu de distance qui sépare le disciple du maître et de la jeunesse du compositeur au moment où il écrivit cette messe. A part la concentration des voix en contrepoint dans l'*Et incarnatus*, l'homophonie ne joue aucun rôle dans l'œuvre. Tels traits des compositions ultérieures que l'on attribue à des influences italiennes en sont totalement absents.

Une technique apparentée à celle-là se rencontre dans la messe *Hercules dux Ferrariae*, qui tire son substrat mélodique : *ré-ut-ré-ut-ré-fa-mi-ré* de la transposition des voyelles du titre en syllabes solmisiées. Sauf à la fin du Credo et de l'Hosannah, où elle est abrégée, cette suite de notes est partout exposée par la teneur en valeurs brèves. Les différentes reprises sont séparées par huit mesures intercalaires, disposition ayant pour effet une articulation rigoureuse des parties. De même que dans la messe *l'Homme armé super voces musicales*, la mélodie est, ici également, présentée selon la démarche « à l'écrevisse ». Les voix, traitées généralement en contrepoint libre, montrent encore des traits nettement formels, mais leur dessin a subi une transformation radicale : rythme plus clair, plus net, allure plus libre et plus égale, sans ces brusques à-coups fréquents dans la messe précédente. La mélodie, elle aussi, est plus simple, elle a dépouillé sa turbulence de naguère, et elle est étroitement liée au texte (voir ex. 2.).

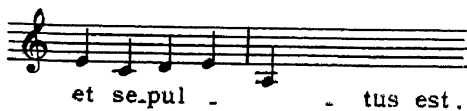
Alors que dans la messe *l'Homme armé* les voix se déroulent généralement sans grandes interruptions, la facture montrant une plénitude qui fait penser à Ockeghem, nous sommes ici en présence d'une écriture extrêmement aérée. Les parties non liées au cantus firmus sont très fréquemment traitées en bicinia, confiés le plus souvent aux voix supérieures. Sans doute ne rencontrons-nous pas encore une nette opposition des deux voix aiguës et des deux voix graves, mais la dissociation du groupe vocal est déjà, en principe, un fait accompli. Cela apparaît aussi, nettement, dans l'opposition des parties aiguës et des parties graves de la troisième section de l'Agnus, écrite à six voix. Ainsi que nous l'avons déjà dit, les traits archaïques de cette messe sont encore très accusés,

Supérius de la messe *l'Homme armé super voces musicales.*



Ex. 1.

Supérius de la messe *Hercules dux Ferrariae.*



Ex. 2.

Une construction polyphonique d'une texture à première vue inconcevable est combinée à une figure essentiellement suggérée par la déclamation du texte et se transforme en une ligne mélodique organiquement liée aux paroles et qui en semble l'émanation même. Si l'on tient à voir une sorte d'« épanouissement » dans la production de Josquin, c'est bien là, à coup sûr, qu'on le trouvera : en ce parfait équilibre d'éléments reçus de la tradition et assimilés, qu'aucun maître ne réalisera jamais plus à ce point. Et avec cela, quelle richesse inépuisable d'écriture et d'architecture dans toutes ses œuvres ! Des messes publiées à ce jour, aucune qui permette de parler d'un « type » de messe proprement josquinien. Chacune, que ce soit dans le choix des mesures, dans la division du texte, dans la répartition des voix, montre des particularités qui la distinguent des autres. En principe, ces messes sont à quatre voix ; ce nombre se trouve réduit — pas toujours, cependant — à trois ou à deux sur les paroles « *Pleni sunt* », dans le *Benedictus* et la seconde section de l'*Agnus*, mais aussi parfois en certaines parties du *Gloria* et du *Credo* ou dans le *Christe*. A une exception près, l'emploi de plus de quatre voix provient de constructions en forme de canon. En ce qui concerne l'articulation du texte, c'est le *Gloria* qui en offre les exemples les plus variés : généralement divisé en deux parties seulement, il peut cependant tout aussi bien ne former qu'un seul bloc (*Missa D'ung aultré amer*) ou compter jusqu'à cinq sections (*Missa Di dadi*). Le *Credo*, lui aussi le plus souvent en deux parties, en comporte dans plusieurs cas trois ou quatre. Quant aux mesures, si Josquin montre une certaine tendance à commencer les différentes parties sur un rythme ternaire, il s'en écarte trop souvent pour qu'on en puisse tirer une règle générale.

LE MOTET

Les constatations que nous avons faites à propos de quelques-unes de ses messes trouvent également leur confirmation dans ses motets. Ici encore nous rencontrons des œuvres qui suivent la tradition du début du x^v^e siècle, adoptant par exemple le principe du motet isorythmique mais en le transformant d'une manière caractéristique. Ainsi le motet *Huc me sydereo descendere jussit Olympo*, à

six voix, où la disposition de la teneur est celle des motets isorythmiques : deux parties, la teneur étant enveloppée une fois dans la première, deux fois dans la seconde. Chaque développement comporte lui-même quatre sections, correspondant à la division suivante du texte : *Plangent eum — quasi unigenitum — quia innocens — Dominus occisus est* (antienne des *Laudes* du Samedi-Saint). Les valeurs fondamentales de la teneur se répartissent ainsi : dans la *Prima pars*, la longue double, dans le premier développement de la *Secunda pars*, la longue simple, dans le second développement, la brève, de sorte que son allure se modifie selon le rapport 3 : 2 : 1. Les mesures muettes et les mesures chantées se répartissent comme suit :

	-	o	-	o	-	o	-	o							
I ^a pars:	48	-	15	-	6	-	12	-	6	-	15	-	6	-	14
II ^a pars:	16	-	5	-	2	-	5	-	2	-	6	-	2	-	6
	8	-	2½	-	1	-	2½	-	1	-	3	-	1	-	7

Le nombre des mesures muettes correspond donc au rapport 6 : 2 : 1, alors que celui des mesures chantées fait apparaître des différences considérables (56 : 22 : 15). Les modifications apportées ici par le compositeur enlèvent ainsi à l'œuvre son allure objective, impersonnelle. Il a dépouillé la teneur de son caractère essentiellement numérique pour la modeler à son gré.

q . q . q . q . q . q . q . q . q . q .
 Plangent e - um qua - si u - ni - ge - ni - tum
 q . q . q . q . q . q . q . q . q . q .
 qui - a in - no - cens Do - mi - nus oc - ci - sus est.

Ex. 4.

Cette composition d'aspect si archaïque apparaît donc en fait comme le produit d'une génération dont le

langage se plie aux règles de l'humanisme et qui, dépouillant une forme séculaire de sa signification profonde, s'attache à l'intégrer dans l'univers nouveau qui est le sien. L'attention accordée au texte se perçoit également dans les voix en contrepoint, qu'il s'agisse de la déclamation ou même de l'interprétation de ce texte, comme dans le passage « *descendere jussit Olympo* », où le supérior et les basses 1 et 2 décrivent un mouvement descendant ininterrompu s'étendant sur un intervalle de douzième. La teneur rencontrée ci-dessus se retrouve encore employée dans le motet *Ave nobilissima creatura* (cette fois sur le texte « *Benedicta tu in mulieribus ...* »). Tandis que, dans les trois développements, les mesures muettes (69 : 46 : 23) présentent toujours le rapport 3 : 2 : 1, ce sont de nouveau les mesures chantées qui, par leur nombre, s'écartent de la tradition, donnant ainsi l'impression d'être les seules sur lesquelles put s'exercer l'intervention du compositeur.

Parmi les œuvres où Josquin déploie toute sa science de la construction, citons les motets *Ut Phoebe radiis*, où basse et teneur exposent en canon les syllabes solmisiées empruntées au texte des voix supérieures, partant d'*ut*, puis montant d'un degré à chaque entrée pour parvenir ainsi jusqu'au *la*, ou encore *Illibata Dei Virgo nutrix*, dans lequel la teneur chante uniquement les notes *la-mi-la*, nous autorisant à voir dans ce motet marial un *soggetto cavato* sur les voyelles de *Maria*. Par leur technique, ces motets se placent au voisinage immédiat de la messe *Hercules dux Ferrariae*. S'il s'agit là d'œuvres écrites durant le séjour de Josquin en Italie et maintenant le contact avec la tradition nationale, les motets *Tu solus, qui facis mirabilia*, *O Domine Jesu Christe, Christum ducem* ou *Qui velatus facie fuisti*, tous à quatre voix, portent bien, eux, la marque italienne. Faisant presque constamment appel à toutes les voix, ils se signalent par un mouvement calme et mesuré et la polyphonie y cède le pas à une disposition harmonique sans nulle aspérité. Les harmonies ne subissent que de lentes altérations, leur succession est sans cesse entrecoupée d'îlots sonores marqués par des points d'orgue. Des *bicinia* font apparaître la scission, désormais accomplie, du quatuor des voix en deux duos, l'un grave, l'autre aigu, les différentes voix étant égales entre elles.

L'articulation du texte aussi bien que la déclamation sont généralement respectées, à tel point parfois, au regard de certaines œuvres ultérieures, que ces compositions paraissent l'émanation directe de ce texte et atteignent, semble-t-il, les antipodes mêmes de ces effusions mélodiques irrationnelles des premières œuvres. Cependant Josquin sait fondre les divers éléments stylistiques et, les transformant, se créer un style personnel où, tout autant que les voix elles-mêmes, paroles et musique, harmonie et polyphonie, mélodie et rythme, se font parfaitement équilibre. C'est à quoi il parvient en particulier dans les motets tout entiers en imitation, type auquel ressortissent notamment la plupart de ceux à quatre voix. Ainsi voyons-nous cette technique déjà entièrement appliquée à celui qui est intitulé *Ave Maria* : au fur et à mesure que se succèdent les différentes parties du texte, le musicien introduit sans cesse de nouveaux motifs qui passent également en imitation à chacune des voix ou bien apparaissent sous forme de bicinia successifs traités en imitation. L'écriture est fréquemment aérée par des duos de voix éloignées ou voisines. Une certaine attention est bien accordée à la déclamation, mais pas encore d'une manière aussi convaincante que par la suite, et la mélodie, quoique empreinte d'une grande simplicité, rappelle parfois, par quelque raideur dans son dessin, telles compositions plus anciennes. Par comparaison, le motet *Domine, ne in furore tuo arguas me* semble avoir été écrit plus tard. En deux parties, il respire une ferveur profonde et contenue, faite de ce calme et de cette clarté qui baigneront, un jour, la messe *Pange lingua* et lui conféreront sa grandeur entre toutes les autres messes de Josquin. Comme dans les œuvres de la première manière on retrouve en ce motet d'amples courbes mélodiques, mais sans ces arabesques contournées et purement polyphoniques qui montraient tant d'aspérités et d'inégalités. Ici tout est organique et équilibré, sans nul heurt ni à-coup, et les lignes mélodiques, en dépit de la liberté qui préside à leur déroulement et du vaste souffle qui les porte, suivent une règle et un ordre insaisissables qui leur confèrent une expression de mesure et d'équilibre toute classique.

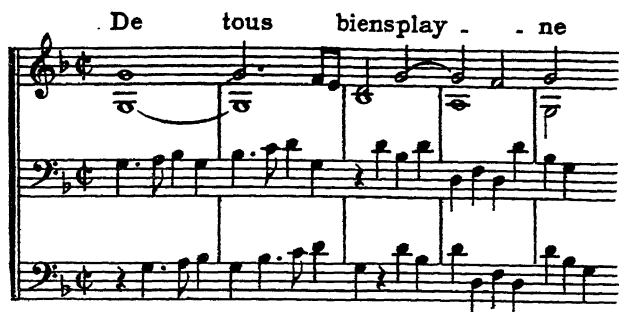
Si les messes et plus de soixante-dix motets obéissent

au principe de l'écriture à quatre parties, il en est une quarantaine d'autres qui font appel à cinq ou six voix. L'emploi du cantus firmus est presque exclusivement limité aux motets de la jeunesse et de l'âge mûr. La plupart des motets en canon appartiennent également à ces deux périodes, quoiqu'on en rencontre encore d'assez nombreux exemples parmi les dernières œuvres. La constatation faite à propos des messes se vérifie donc ici : l'augmentation du nombre des parties « ne constitue qu'une modification et non une transformation radicale de ce style d'écriture qui donne au motet à quatre voix sa physionomie caractéristique » (Osthoff).

LA CHANSON

Représentée par plus de soixante-dix œuvres, la chanson occupe également une place considérable dans la production de Josquin. Toute une série d'entre elles révèlent encore l'emploi de trois voix, typique du xve siècle, tandis que parmi les autres, celles à cinq ou six voix surpassent en nombre celles qui n'en comportent que quatre. Elles offrent donc un aspect des plus variés, tant par leur structure musicale que par leurs textes — faisant voisiner les diverses formes poétiques en langue française, italienne ou latine — ou l'effectif qu'elles mettent en jeu. C'est ainsi qu'à côté de compositions purement vocales, il en est d'autres destinées aux seuls instruments ou encore aux instruments et aux voix mêlés. Au nombre des œuvres de jeunesse, il convient probablement de ranger toutes les chansons à trois voix, parmi lesquelles beaucoup ne comportent pas un texte complet, mais seulement un début de texte; d'où, en bien des cas, la difficulté, voire l'impossibilité de déterminer leur mode d'exécution. Les mêmes difficultés se posent pour certaines des compositions à quatre voix, dont seules quelques-unes sont destinées avec certitude aux instruments. A côté des chansons à trois voix, citons celle où les voix inférieures chantent *Adieu mes amours à Dieu vous command*, tandis que les voix de dessus ont pour texte *Adieu mes amours on m'atent*. Cette composition s'apparente étroitement à une chanson formée d'une partie inférieure confiée à la voix et de deux parties supérieures confiées à des

instruments, à cela près que, par un souci de construction, la teneur est ici doublée en canon. Les deux voix supérieures montrent une allure rythmique fort libre et se prêteraient à une exécution instrumentale, de sorte qu'il pourrait bien s'agir d'une œuvre écrite pour voix et instruments mêlés. Cela semble être également le cas de *De tous biens playne*, où les voix, inversement, assumeraient les parties supérieures. Josquin, ici, a emprunté sans changement le *supérius* et la teneur d'une chanson de Hayne van Ghizeghem portant le même titre, leur ajoutant en canon deux voix inférieures. La partie notée porte la mention *Petrus e Joannes currunt in puncto* et appelle un canon à l'unisson, décalé d'une minime (une noire) :



Ex. 5.

Parmi les compositions probablement destinées aux voix seules, citons les chansons *Plus nulz regretz* et *Plus n'estes ma maistresse*, qu'un certain manque d'équilibre entre paroles et musique permet d'attribuer encore à la seconde manière de Josquin. En comparaison, *Mille regretz de vous habandonner*, à quatre voix, apparaît comme une œuvre de la dernière période. La déclamation du texte y est fortement soulignée et la musique semble n'avoir d'autre fonction que de fournir un vêtement aux paroles. Le compositeur renonce ici à tout mouvement polyphonique au profit d'une harmonie sans aspérités. L'écriture, presque d'un bout à l'autre, y est aérée, ne mettant en œuvre que deux ou trois voix, et ce n'est qu'à la fin, sur les paroles *brief mes jours deffiner*, qu'elles

sont toutes réunies en une stricte homophonie. Parmi les vingt-cinq compositions à plus de quatre voix, dix-sept, fait significatif, sont en forme de canon; elles constituent donc, au premier chef, la solution d'un problème de construction particulier plutôt qu'elles ne répondent à une intention d'élargir l'effectif sonore. L'exemple le plus instructif à cet égard est sans doute *Basies moy*, à six voix, où trois canons différents suivent des démarches parallèles. Au fond, il s'agit ici de la superposition de deux édifices, chacun composé de trois voix : au-dessus de deux voix fondamentales reliées en canon — teneur et basse — se déroulent respectivement deux « voix supérieures », en canon elles aussi; au-dessus du ténor le supérius et le contraténor, au-dessus de la basse la quinta et la sexta pars. Les soins dont le texte est l'objet aussi bien que la concision et l'expression de la mélodie rapprochent l'œuvre de la dernière période. Mais ni cette chanson ni les autres du même groupe n'utilisent jamais les cinq ou six voix — sauf dans les dernières mesures — pour obtenir un effet de plénitude sonore. Et, en raison des nombreux silences imposés tantôt à telle voix, tantôt à telle autre, elles ne dépassent pas en général le cadre de l'écriture à quatre parties.

Si l'on considère la production de Josquin dans son ensemble, il apparaît donc qu'il commence par adopter les formes traditionnelles mais qu'il ne tarde pas à s'en écarter. Ainsi, en son jeune âge, il est encore proche des constructions isorythmiques déjà en pleine désagrégation et il fait un emploi assez fréquent du *cantus firmus*. Un autre trait de sa pensée constructive est représenté par les compositions en forme de canon, procédé que l'on rencontre à toutes les périodes de sa production, encore qu'il marque un certain recul au cours des dernières années. D'autre part, on constate assez tôt une tendance à assimiler les formes de la messe, du motet et de la chanson. L'évolution stylistique qui s'opère ici vise à souligner fortement la symétrie et à augmenter la netteté de l'architecture. En même temps que des influences essentiellement italiennes provoquent l'importance croissante accordée à une harmonie tonale, le texte revêt une fonction nouvelle et son articulation détermine la structure de l'édifice

musical. Un nouveau rapport entre les paroles et la musique suscite une modification de la ligne mélodique qui gagne en brièveté, en force, acquérant un nouveau pouvoir expressif caractérisé par une sobriété mesurée. Cette transformation fondamentale, appelée à être l'une des plus importantes de l'histoire de la musique, remonte par certains traits à Ockeghem et même à Dufay, mais c'est Josquin qui en saisit toute la portée et en réalise l'accomplissement. Par là, son œuvre constitue l'expression valable d'une réalité historique, non seulement sur le plan intellectuel, mais aussi sur le plan musical. Par sa large diffusion, elle a agi de façon exemplaire sur la production des autres musiciens et fait de lui le grand maître que nul de ses contemporains n'a surpassé ni même égalé.

PIERRE DE LA RUE

Pierre de La Rue est peut-être le seul, tout au moins sous le rapport du style, que l'on puisse dans une certaine mesure comparer à Josquin. La date de sa naissance est inconnue et se situe vers 1460. Sa vie et son art furent l'une et l'autre déterminés par les liens qui l'attachèrent presque sans interruption à la chapelle de Bruxelles, laquelle relevait de la tradition bourguignonne. Ce qui le distingue le plus de Josquin, c'est l'absence de cette expérience italienne à laquelle aucun des musiciens qui l'ont subie n'est resté insensible. A partir de 1492 il est au service de Maximilien, époux de Marie de Bourgogne, avant d'appartenir à la chapelle de Philippe le Beau, qu'il accompagne en Espagne en 1501-1502, puis en 1505-1506. En 1505 il reçoit un canonicat à la collégiale de Courtrai, mais est dispensé de l'obligation de résider en cette ville. Nous le trouvons ensuite au service de Marguerite d'Autriche et de Charles-Quint jusqu'en 1514. En possession d'une prébende, il séjourne alors à Termonde, qu'il quitte dès 1516 pour Courtrai, où il meurt le 20 novembre 1518.

Il nous est encore fort malaisé de nous faire une idée de sa production, une petite partie seulement de ses œuvres étant accessible dans des éditions modernes.

Mais nous savons néanmoins que les œuvres religieuses occupèrent la première place dans son activité puisque, en regard de trente-sept chansons, il n'écrivit pas moins de trente et une messes, sept fragments de messe isolés et trente-sept motets. D'autre part nous avons une preuve du succès tout particulier rencontré précisément par ses messes dans le fait que Marguerite d'Autriche fit réunir un certain nombre d'entre elles — seulement après la mort de leur auteur, probablement — en deux manuscrits somptueusement décorés. Comme ses contemporains, Pierre de La Rue utilise pour ses compositions des mélodies tirées de l'ordinaire du choral, divers autres chants liturgiques, des mélodies de chansons ou encore des éléments constructifs constitués par une succession de quelques notes seulement. Un grand nombre de ses messes appartient au type de la messe à cantus firmus et assigne à la teneur un chant en valeurs longues, la distinguant ainsi nettement des autres voix, à l'allure libre et parfois fort animée. Mais, de même que la teneur abandonne à tout instant ses valeurs longues pour s'intégrer à la trame polyphonique des autres voix, les notes longues, inversement, apparaissent en maints passages de celles-ci. Ainsi le dessin mélodique revêt-il ici des aspects que l'on ne rencontre guère chez Josquin et qui contrastent avec son idéal, celui d'une ligne égale, bien proportionnée et équilibrée. Un exemple de ce style nous est fourni par la messe *Conceptio tua*, à cinq voix. Comme en tant d'autres œuvres, on y constate la prédilection du compositeur pour un procédé consistant à opposer entre eux, notamment au commencement des différentes parties, deux bicinia, l'un au registre aigu, l'autre au grave (par exemple dans le Gloria, qui s'ouvre sur un long duo des voix supérieures, suivi d'un second des voix inférieures). L'alternance de semblables bicinia et celle de passages écrits soit en duo, soit pour l'ensemble des voix, correspond le plus souvent aux différentes sections du texte. En revanche, le rapport des paroles et de la musique — comparé aux messes de Josquin — apparaît assez primitif. L'élément purement musical l'emporte ici de loin. La courbe des lignes mélodiques est parfois fort tourmentée et leurs sinuosités déconcertantes et capricieuses font fréquemment penser à Ockeghem, dont Pierre de La Rue a sans doute été

l'élève. Le rythme est très souvent heurté et se distingue de façon caractéristique de celui des maîtres marqués par l'influence italienne. Chez ces derniers, la richesse de la polyphonie n'empêche pas de percevoir constamment, sous-jacente, une pulsation calme, qui détermine et règle le débit mesuré du flux musical. Ici, en revanche, la mélodie ne cesse de montrer un caractère impulsif, sans la moindre tendance à un certain déroulement périodique. Ainsi est-il caractéristique qu'aucune des sept messes publiées par Tirabassi ne présente une seule partie homophone — ce qui ne veut pas dire que le compositeur n'ait pas employé ailleurs cette forme d'écriture. Dans la messe qui nous intéresse, il est cependant un passage où il semble vouloir réunir toutes les voix — détail significatif, c'est sur les paroles *simul adoratur* —, mais cet élan tourne court et, comme par un fait exprès, il est brisé par l'entrée, une semi-brève (une blanche) trop tôt, du supérius. Il n'est pas rare de trouver des imitations entre deux ou plusieurs voix, mais elles ne se détachent guère de l'ensemble et ne remplissent nulle fonction organique. Quant à la réduction du nombre des voix, le passage *Pleni sunt* (trois voix) et le *Benedictus* (deux voix) en offrent des exemples. La même technique préside aussi, à peu de chose près, à la composition des autres messes à cinq voix : *Ista est speciosa* (voir ex. 7, p. 1002), *Dolores gloriose recolentes*, *Resurrexi* et *Nos autem gloriari*. Le seul canon que l'on y rencontre se trouve, sous forme de *fuga in subdiatessaron*, dans la première section de l'Agnus de la messe *Dolores gloriose recolentes*. Toute différente est la physiologie des messes en canon, comme la *Missa de feria*, à cinq voix, où la teneur a abandonné ses valeurs longues et se voit doublée en canon. Les interventions en valeurs longues sont du reste également absentes des autres voix. Ces dernières apparaissent ici plus libres et mieux équilibrées, sans ces brusques arrêts et interruptions qui déparaient les messes à cantus firmus. Le rythme y montre une allure plus calme et plus égale, due essentiellement à l'emploi de la semi-brève et de la minime (noire). De fréquentes répétitions de notes rappellent certaines figures analogues des œuvres où le texte joue un rôle primordial et avec lesquelles cette messe présente maints liens de parenté. Telles tournures des messes à cantus firmus, qui offraient souvent un carac-

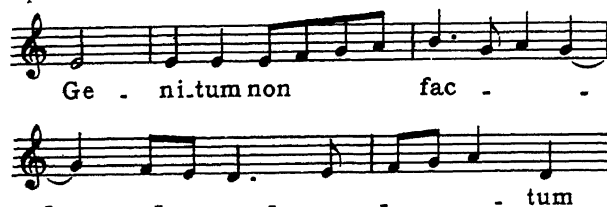
tère presque instrumental, ont fait place à une grande simplicité, jointe à une transparence accrue de l'écriture. En dépit d'un certain archaïsme dans le détail, la messe *Ave sanctissima Maria*, elle aussi, témoigne du même renoncement au style polyphonique des messes à cantus firmus au profit d'une écriture plus calme, accordant une plus grande attention aux éléments harmoniques :

Supérius de la messe *Ave sanctissima Maria*.



Ex. 6.

Supérius de la messe *Ista est speciosa*.



Ex. 7.

Trois des parties, doublées en canon à la quarte supérieure, fournissent un exemple d'écriture à six voix. Cependant ce passage n'a rien d'une sèche étude sur l'emploi des constructions en canon. Bien au contraire, il est d'une extraordinaire beauté tant par le dessin des voix que par sa structure harmonique. Exception faite des mesures terminales, l'utilisation de toutes les voix est rare. Ainsi, ici encore, l'écriture à six voix ne vise-t-elle pas à un déploiement accru de la matière sonore; elle ne représente que la solution d'un problème de construction polyphonique. L'ensemble des six parties, en fait, apparaît simplement comme la superposition de deux groupes de trois voix, comme c'était le cas, par exemple, dans la chanson de Josquin intitulée *Basies moy*.

De l'écriture des deux compositions qui précèdent on peut rapprocher celle de la messe *Ave Maria*, à quatre

voix. Seul le Credo, volet central de toute l'œuvre, reprend la technique du cantus firmus : il introduit en effet une cinquième voix qui expose l'antienne, généralement en valeurs longues. Cependant, ici comme dans les autres parties de la messe, règnent la même clarté et la même transparence, la ligne mélodique de chacune des voix reste expressive, concise, avec une tendance marquée à un traitement purement syllabique. En revanche, le *Salve Regina* à quatre voix, lui, présente de nouveau le style mélodique des messes à cantus firmus, mais il assigne à toutes les voix la même allure rythmique, assez traînante et sans les brèves répétitions de notes signalées plus haut.

Nous retrouvons dans les chansons une disposition plus simple, accordant davantage d'attention à la sonorité d'ensemble. Ainsi dans *Pourquoy non ne veuil-je morir*, à quatre voix, la seule œuvre de Pierre de La Rue recueillie par Petrucci dans son *Harmonice musices Odhecaton* de 1501. D'allure calme, elle souligne fortement l'élément harmonique et, fidèle au texte, traduit un sentiment mélancolique et même presque sombre. C'est une composition fort expressive, aux courbes amples et d'harmonieuses proportions. Par là, elle se distingue nettement du type de la chanson déclamatoire, presque syllabique, auquel appartient *Mijn bert altijd heeft verlangen*, également à quatre voix. Contrairement à *Pourquoy non*, qui, presque toujours, mettait en jeu l'effectif vocal au complet, la mélodie, ici, est constamment entrecoupée de brefs bicinia qui la divisent en autant de sections. Chose curieuse : alors que l'on s'attendrait tout naturellement, en la présente composition, à voir le musicien traiter les voix en homophonie, on ne rencontre pas la moindre trace de ce procédé. Sans doute n'en ignorait-il nullement l'emploi — comme le prouve le *O salutaris hostia* en forme de motet intercalé dans sa *Missa de Sancta Anna* — mais, dans l'ensemble, il ne semble pas lui avoir accordé un rôle très important. Maintes tournures sembleraient indiquer que Pierre de La Rue s'est rapproché, en ses dernières années, du style de Josquin. Seule une étude approfondie de l'ensemble de son œuvre permettra de vérifier cette impression. Ce qui est certain, en tout cas, c'est qu'il a transmis au xvi^e siècle, sans altérations essentielles, les techniques en

vigueur vers 1480-1485, contribuant ainsi à préserver la musique de sa génération d'une emprise excessive du goût italien.

ANTOINE BRUMEL

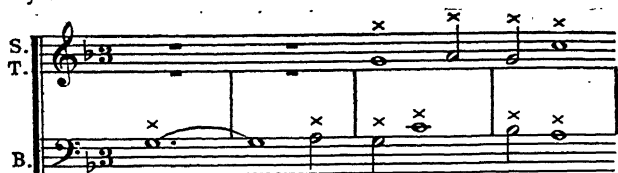
C'est avec le titre d'*horarius et matutinaris* qu'Antoine Brumel entra en 1483 en service à la cathédrale de Chartres. On ne sait au juste combien de temps il y passa ni à quelle date il se rendit à Laon, où nous le retrouvons en 1497. A partir de janvier 1498, il est maître de chœur à Notre-Dame de Paris, fonctions auxquelles il renonce dès la fin de 1500, sans que l'on sache vers où il tourne ensuite ses pas. Peut-être était-il attaché au duc de Sore lorsque Alphonse I^{er}, duc de Ferrare, chercha, en 1505, à l'attirer à son service en qualité de maître de chapelle. Cependant, rien ne permet d'établir avec certitude si Brumel répondit à cette invitation. Quant aux dates de sa naissance et de sa mort, on est réduit aux conjectures, et c'est vers 1460 et 1520 qu'on les situe respectivement. Le prestige dont il jouissait trouve son meilleur témoignage dans le fait que, dès 1503, Petrucci publia un recueil de messes dues à sa plume.

Si l'ensemble de sa production nous échappe encore, du moins connaissons-nous de lui treize messes, divers fragments isolés de messes, quelque trente motets et sept chansons françaises. Le recueil de 1503 renferme, entre autres, la messe à quatre voix *l'Homme armé*, où la teneur est développée huit fois : une fois dans le Kyrie, le Sanctus et l'Agnus, deux fois dans le Gloria et trois fois dans le Credo. Le centre de l'œuvre, entre le quatrième et le cinquième développement de la teneur, est constitué par l'« *Et incarnatus est* », dont les dernières paroles, « *et homo factus est* », sont encore soulignées par l'homophonie — dont c'est le seul emploi dans toute la messe. La partie de teneur est presque tout entière écrite en valeurs longues, contrastant ainsi avec l'allure coulante des autres voix. En général, elle se borne à marquer le rythme de la mélodie fondamentale, mais elle le rompt aussi en maints passages d'une manière fort capricieuse, comme dans le Christe, où, lors d'une répétition — selon un procédé déjà rencontré dans la

chanson — un élément de la mélodie apparaît réduit des trois quarts. Les césures entre les différentes parties de l'œuvre sont marquées par des sortes d'appendices libres de caractère polyphonique, mais il arrive aussi parfois qu'une note isolée ou un court fragment mélodique se présente sous l'aspect d'ornement linéaire. Sous forme d'imitations, la partie de teneur trouve accès au supérius ou à la basse, plus rarement à l'altus, cette voix, écrite en dernier lieu, ayant surtout pour fonction de donner plus de plénitude à l'harmonie. Les cinq parties de la messe sont apparentées par un motif initial exposé chaque fois à la basse, toujours sur le même rythme, pour être ensuite repris et répété, fréquemment orné, par le supérius (voir ex. 8, p. 1005).

Ce motif se rencontre seulement au début de chaque partie, mais il ne réapparaît pas lors d'un second ou troisième développement de la teneur (Gloria et Credo), non plus qu'à la répétition, dans la chanson, de la section mélodique initiale. Il ne s'agit du reste point ici d'une anticipation purement imitative de la mélodie de la teneur, celle-ci n'apparaissant nulle part sous la forme mélodique du motif initial, alors que les imitations proprement dites ne présentent jamais ces différences. La messe révèle encore bon nombre de traits archaïques, notamment l'armature très nette constituée par le supérius et la teneur, et sur laquelle se greffent la basse et l'altus — ce dernier encore étroitement apparenté à l'ancien contraténor — (cf., dans l'exemple 8, le dessin de la basse à l'enchaînement des mesures 8/9 et 13/14).

Comparée, sur le plan technique, à la précédente, la messe *De beata Virgine*, à quatre voix, paraît bien avoir été composée plus tard. Il semble aussi qu'elle ait été immédiatement conçue à quatre voix, et l'harmonie y est l'objet d'un grand soin. C'est ainsi que la conclusion du Christe prend simplement la forme d'une longue modulation. Les mêmes harmonies se rencontrent dans le Gloria, sur les tropes « *ad Mariæ gloriam* » et « *Mariam sanctificans* », et à la fin du premier Hossanah, d'où est absente, en fait, toute polyphonie. L'emploi frappant, tout au long de l'Hossanah précisément, du ton typiquement italien de *si* bémol, est bien caractéristique de la tendance générale qui se fait jour dans cette messe. Les passages homophones y sont un peu plus fréquents, mais sans

Kyrie I de la messe *l'Homme armé*.

Ex. 8.

acquérir toutefois, ici non plus, une grande importance. Plus large est la place faite à de brefs bicinia entre voix éloignées ou voisines. A l'exception de la seconde section de l'Agnus, à deux voix, toutes les autres parties

de la messe sont écrites à quatre, même le passage « *Pleni sunt* » et le *Benedictus*, où le nombre des voix est traditionnellement réduit. Sans doute la seconde section du *Sanctus* s'ouvre-t-elle sur des *bicinia*, mais elle finit par mettre en œuvre toutes les voix et s'enchaîne sans césure à l'*Hosannah*. Encore que semblable articulation apparaisse çà et là chez d'autres compositeurs, elle semble bien posséder ici sa signification propre et reposer sur un sentiment nouveau des possibilités harmoniques. Le naturel avec lequel se meut chacune des lignes mélodiques, l'homogénéité qui préside au traitement de l'ensemble vocal et l'équilibre réciproque des parties successives confèrent à cette œuvre, pour laquelle Ambros accordait à son auteur une place d'honneur à côté de Josquin, un caractère de maturité accomplie.

Proche de cette messe, le motet à quatre voix *Laudate Dominum in sanctis ejus* (Ps. CL) montre également un équilibre auquel n'atteignent que bien peu d'œuvres. Sans accorder de préférence à telle ou telle technique déterminée, il fait alterner les parties polyphoniques et homophones, faisant, lui aussi, une large place aux *bicinia*. En de brèves sections, le duo des voix aiguës et celui des voix graves se succèdent, marqués par de fréquentes répétitions du texte :

	<i>in cymbalis</i>	<i>in cymbalis</i>	
<i>Laudate eum</i>	<i>in cymbalis</i>	<i>in cymbalis</i>	<i>in cymbalis</i>
		<i>in cymbalis bene sonantibus</i>	
		<i>in cymbalis bene sonantibus</i>	

Le motet tout entier, particulièrement en sa conclusion, est d'une joie et d'une animation débordantes. La souveraine maîtrise qu'y révèle la science de la composition, tout autant que l'équilibre achevé des forces mises en œuvre, l'élèvent bien au-dessus de telles autres pages où l'on sent manifestement le musicien aux prises avec les problèmes de l'harmonie et que l'on est tenté d'attribuer à une seconde période. Ainsi le motet *Sicut lilium inter spinas*, dont la puissance sonore est encore renforcée par le mode de *fa*. Cette œuvre, qui dès le début nous replonge dans la tonalité typique de *si* bémol, fait presque constamment appel aux quatre voix, sans que rien en vienne rompre ni aérer le bloc compact. Fort attentif à la déclamation, le compositeur fait principale-

ment emploi, dans toutes les parties, de la brève (ronde) et de la semi-brève (blanche), en accordant une légère prépondérance, dans les passages lents, à la voix supérieure assez expressive. Une certaine tendance à l'harmonie tonale se manifeste dans le dessin de la basse, particulièrement aux points d'orgue, utilisés à plusieurs reprises.

Une préférence marquée pour l'écriture homophone et l'emploi des points d'orgue font apparaître des tendances analogues dans la *Missa super Dringhs*. En elle encore on observe, outre ce souci de la déclamation, absent des premières œuvres, le naturel avec lequel les voix sont conduites et une richesse sonore accrue, non seulement dans les passages en homophonie, mais aussi dans ceux de caractère polyphonique. Tandis que les œuvres probablement composées par Brumel à ses débuts témoignent d'un attachement étroit aux vieilles techniques, on ne tarde pas à voir ces liens se relâcher au cours des années suivantes. Les signes d'une influence italienne apparaissent si nets que Brumel, selon toute vraisemblance, a dû subir cette influence par un contact personnel avec la musique de ce pays, et non seulement par l'entremise d'autres musiciens. Mais, si les sonorités italiennes ont commencé par le marquer profondément, il a su, tout comme Josquin, trouver un équilibre valable entre les divers éléments de la polyphonie et de l'harmonie et, à ce titre, il est de ceux qui, dans leur œuvre, ont été eux-mêmes les artisans de l'évolution stylistique qui s'accomplissait alors.

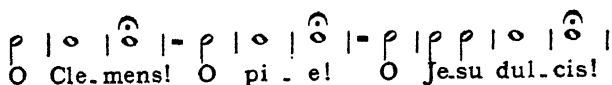
GASPAR VAN WEERBECKE

Né vers 1445 à Audenarde, Gaspar Van Weerbecke est mentionné pour la première fois, en 1472, à la chapelle de la cour de Milan. On ignore absolument où et de qui il reçut sa formation musicale. A Milan, où il a Josquin pour compagnon, il reste jusqu'en 1480-1481, avant d'être au service de la chapelle pontificale à Rome, de 1481 à 1489. Il est ensuite de nouveau attaché à la cour de Milan, mais assez vaguement et, de 1495 à 1497, nous trouvons son nom sur

les registres de comptes de Philippe le Beau. Puis, de 1500 à 1509, il appartient derechef à la chapelle pontificale. Bien qu'ayant cessé d'être choriste du pape, il semble être demeuré à Rome, où son nom est encore cité une fois en 1514, date à partir de laquelle nous perdons sa trace. Ce long séjour en Italie a profondément marqué sa production, ainsi qu'en témoignent les œuvres — presque exclusivement de musique religieuse — que nous connaissons jusqu'à présent : huit messes, deux Credo isolés, deux cycles de messes, formés chacun de huit motets, et vingt-huit autres motets. A l'exception de deux de ces derniers, toutes ces compositions sont à quatre voix. Quant aux cinq chansons que diverses sources mentionnent comme dues à sa plume, aucune ne peut lui être attribuée avec certitude. Si, dans ses messes, il semble adopter encore une attitude conservatrice qui l'apparente à Dufay, ses motets à quatre voix, eux, révèlent de la façon la plus frappante la marque du style italien : grande simplicité de forme, prédilection pour l'homophonie, harmonie quasi totale, emploi fréquent du mouvement en tierces ou sixtes parallèles, division du groupe vocal en deux duos, l'un à l'aigu, l'autre au grave. En outre, les œuvres de Gaspar Van Weerbecke tiennent grand compte de la déclamation du texte.

Les deux motets à cinq voix ressortissent encore à la tradition franco-flamande et représentent le type du motet bâti sur une teneur, tel qu'on le trouve, par exemple, chez Johann Regis. La teneur et la basse, en valeurs longues, constituent l'assise harmonique sur laquelle se déploie librement la mélodie du supérius, l'altus et le vagans (quintus) n'assumant d'autre fonction que de compléter l'édifice harmonique. Le principe réside donc, ici encore, dans la séparation des voix selon l'importance de leur rôle, ce que souligne également l'économie qui préside à l'emploi des imitations. Ce qui distingue, en revanche, les motets à quatre voix, comme *Verbum caro factum est* ou *Mater pia Dei*, c'est l'homogénéité du groupe vocal et le caractère expressif des sonorités. Le premier, d'allure ternaire, fait le plus souvent appel à l'effectif complet. Les parties inférieures s'y voient confier un duo assez long, mais sans que Gaspar Van Weerbecke manifeste encore ici, comme en d'autres motets, cette tendance à répartir l'agrégat sonore en plusieurs chœurs

par une rapide alternance de bicinia au registre grave et à l'aigu. La musique est commandée par la déclamation du texte, fréquemment exposé en homophonie et entrecoupé, notamment aux invocations, de ces points d'orgue chers au style italien et qui, rompant la mesure, permettent de s'attarder avec délices au jeu des pures sonorités :



Ex. 9.

Les trois voix du supérius, de la teneur et de la basse, conçues simultanément, forment un ensemble parfait que l'altus vient seulement compléter. L'importance des sonorités apparaît encore plus nettement dans le motet *Mater digna Dei*, où le dessin polyphonique des voix, en revanche, marque un nouveau recul. On est donc tenté de penser que Gaspar Van Weerbecke s'est montré peu habile à cultiver le genre du motet à quatre voix, mais il se peut que cette impression se modifie le jour où un plus grand nombre de ses œuvres nous sera accessible. Le fait que Gaffurius, dans sa *Practica musicae* de 1496, le cite au nombre des « *jucundissimi compositores* », montre bien en tout cas combien il mésestimait de sous-estimer son importance. Or les compositions de Gaspar Van Weerbecke pouvaient-elles trouver à leur époque meilleur juge que Gafurius précisément, qui, le premier, a dégagé dans son ouvrage la notion d'harmonie?

LOYSET COMPÈRE

Formé, comme Van Weerbecke, dans la tradition de l'école bourguignonne à son déclin, Loyset Compère est aussi de ces musiciens dans l'œuvre desquels s'accomplit l'évolution, vers le style polyphonique vocal, de l'époque josquinienne. Son motet *Omnium bonorum plena* figurant dans un manuscrit de 1470 environ, on

peut en inférer qu'il est né au plus tard vers 1450. En même temps que Josquin il sert en 1474-1475 dans la chapelle ducale de Milan, puis, en 1486, dans celle du roi de France en qualité de « chantré ordinaire ». La suite de sa carrière s'entoure à nouveau d'ombre. Chanoine de la cathédrale de Saint-Quentin, il meurt dans cette ville le 16 août 1518.

Les messes n'occupent pas une grande place dans sa production. Quant aux motets, il en a composé environ vingt-cinq, mais ses chansons dépassent deux fois ce nombre, faisant de lui un des premiers chansonniers de son temps. Le motet *Omnium bonorum plena*, attesté sans nul doute comme une œuvre de jeunesse, montre dans la technique maintes correspondances avec Dufay et Ockeghem. Si la messe *l'Homme armé* et divers motets font une large place à la teneur, la majorité des motets à quatre voix appartient cependant au style italien. Le groupe vocal est divisé en brefs bicinia dont l'ordre suit les différentes sections du texte, alternant avec de fréquents passages en homophonie. L'allure des voix est calme et mesurée. L'élément polyphonique, qui tient encore une place importante dans la première composition, le cède au souci des sonorités, les mélismes font place à un style directement issu du texte, révélant partout la même clarté de forme et de structure dont témoignaient les œuvres de Van Weerbeke.

Mais c'est à ses chansons que Compère dut l'essentiel de sa renommée, comme nous le prouvent leur large diffusion autant que le nombre relativement élevé d'entre elles que Petrucci recueillit dans son *Harmonice Musices Odhecaton* de 1501. Apparentée au type de la chanson bourguignonne à trois voix, *Venez regretz* superpose à l'assise harmonique libre du contraténor deux voix supérieures (supérior et teneur) liées réciproquement en de fréquentes imitations et qui se marient si parfaitement qu'on est tenté d'admettre que la partie de contra a été composée après coup. Également à trois voix, *Mes pensées ne me laissent* s'écarte de cette forme ancienne et traite les trois parties, cette fois toutes liées entre elles en imitations avec une telle équité, tant sur le plan rythmique que sur le plan mélodique, que nulle n'est défavorisée au profit des deux autres. Notons que ce délicat filigrane est obtenu en imposant silence

tour à tour aux différentes voix, de sorte que la chanson ne comporte, la plupart du temps, que deux parties. Au genre du motet-chanson, dans lequel la polytexture est de règle, appartiennent *Le corps* (avec, au contra, les paroles « *Corpusque meum* ») ou encore *Male bouche*, où la voix inférieure chante le texte « *Circumdederunt me viri mendaces* ». Comme dans *Venez regretz*, les deux voix supérieures sont ici liées en imitations, tandis que le contra garde son autonomie. Nous avons là un excellent exemple de cet art subtil avec lequel le x^v^e siècle finissant savait traiter les solistes, art fait non point de contours artificiels imposés à la mélodie, mais de courbes calmes et délicates qu'un renforcement de l'effectif priverait de toute leur distinction. Signalons encore la disposition de *Royne du ciel*, où supérius et teneur sont à nouveau liés en imitations, mais sur un contraténor qui se borne à exposer une figure de cinq notes sur les paroles *Regina caeli* (début de l'antienne *Regina caeli laetare*). Cette figure est répétée sur *ut, ré, mi* et *fa*, puis le contra conclut librement. Le type de la chanson en canon est aussi représenté chez Compère. Semblable procédé se rencontre aux voix supérieures d'*Un franc archer*, qui en comporte quatre. Les voix libres imitent ici le supérius, la teneur, si fidèlement même qu'elle reprend presque note pour note la mélodie de ce dernier. Au genre, nouveau à l'époque de Josquin, de la chanson à quatre parties pour voix seules, appartiennent *Alons fere nos barbes*, *Nous sommes de l'ordre de saint Babouin* et *Vostre bargeronette*. Par rapport aux œuvres précédentes, nous notons ici une profonde transformation de la mélodie. Celle-ci est caractérisée par de fréquentes répétitions de notes, selon la technique du *parlando* en usage dans la *frottola* italienne — également représentée, du reste, dans la production de Compère. Ces chansons sont empreintes d'une gaieté et d'une exubérance, voire d'un humour auprès desquels les œuvres de Josquin peuvent sembler lourdes. Elles nous prouvent que Compère ne s'est pas contenté de reprendre les formes existantes mais qu'il a participé à la création de formes nouvelles et su leur conférer des qualités expressives, neuves elles aussi. Son importance réside donc principalement dans ses chansons, et c'est grâce à elles qu'il s'est imposé comme un des premiers maîtres du genre vers 1500.

JEAN MOUTON

Jean Mouton, en revanche, semble n'avoir cultivé que fort rarement le genre de la chanson profane. L'essentiel de sa production se compose d'œuvres d'église, notamment de motets. Il en a écrit environ quatre-vingt-dix, contre neuf messes seulement — la plupart sur des thèmes liturgiques. Né vers 1470-1475, Mouton était issu d'une famille de Samer, près de Boulogne. En 1500, nous le trouvons à la cathédrale d'Amiens avec le titre de *magister puerorum*. En 1501-1502, il séjourne à Grenoble, puis entre bientôt dans la chapelle du roi de France où il demeure sous le règne de François I^{er}, presque jusqu'à sa mort; on ignore encore quand il la quitta. Chanoine de Saint-Quentin et Théroutanne, il mourut à Saint-Quentin le 30 octobre 1522.

Dans sa préface au *Livre des Meslanges*, Ronsard désigne notre musicien comme le disciple de Josquin. Encore que nul autre témoignage ne soit parvenu à notre connaissance, cette assertion trouve sa confirmation dans les œuvres de Mouton. Certaines portent en effet à tel point la marque du grand maître que plusieurs d'entre elles, dès le xvi^e siècle, lui étaient attribuées. On ne saurait cependant parler d'imitation à leur propos. La personnalité de Mouton est assez forte pour assimiler les influences subies à l'école de Josquin, en tirer parti en les transformant et s'exprimer à sa propre manière. Quelques œuvres se situent dans la tradition du motet isorythmique. Tel est le cas du motet *Misus est Gabriel*, aux deux parties bâties sur le même cantus firmus isorythmique. Celui-ci n'est plus conduit en valeurs longues mais apparenté par son rythme aux autres voix, sans leur être cependant assimilé. Il n'est plus ordonné absolument en fonction du nombre, mais seulement d'une façon approximative. De cette œuvre il convient de rapprocher la composition *Exsultet conjubilando Deo*, à huit voix, et le motet *Antequam comedam*, à cinq voix, dans lequel le principe isorythmique est dépourvu de sa signification véritable par l'intro-

duction d'un canon à la teneur. Une disposition nouvelle préside à la construction d'une série de motets où le principe canonique consistant à doubler une seule voix est étendu à l'ensemble des quatre parties. Ainsi, dans le motet à cinq voix *Peccantem me quotidie*, c'est le supérior qui est doublé en canon. Son entrée tardive, les silences fréquents et assez longs qu'il doit observer et ses valeurs relativement longues l'apparentent encore aux anciennes techniques. Encore qu'aucune interruption importante ne vienne briser le cours des voix inférieures, les silences du supérior et de la voix en canon ne permettent que rarement à cette composition de mettre en jeu l'effectif complet des cinq voix, lesquelles ne se trouvent guère réunies que dans la conclusion. Écrite en grande partie en brèves et en semi-brèves, l'œuvre s'apparente par là au motet *Nesciens Mater*, à huit voix. Cette fois, ce sont les quatre voix de supérior, d'altus, de teneur et de basse qui sont doublées en canon. Le résultat de ce procédé — que le compositeur n'a peut-être pas recherché comme une fin en soi — est une grande puissance sonore, mais cependant sans lourdeur ni surcharge. Ici encore l'écriture est aérée par des silences si nombreux qu'il faut attendre la fin de l'œuvre pour voir les huit voix effectivement réunies en une brève conclusion; cela contribue également à faire penser que le musicien nourrissait des intentions polyphoniques constructives, et non la volonté de réaliser une harmonie chorale particulière, fondée sur l'utilisation simultanée des huit voix. Plus encore que dans le motet précédent, les problèmes relatifs à l'interprétation musicale du texte résultent ici du traitement canonique des quatre voix. Renonçant à atteindre, comme en telles compositions antérieures, un équilibre du texte et de la musique répondant à l'idéal humaniste, le compositeur s'est avant tout attaché à résoudre le problème de construction qu'il se posait à lui-même. L'unité de l'œuvre réside donc moins dans sa forme extérieure, telle que la perçoit notre oreille, que dans la loi qui préside à son architecture.

Le motet *Ave Maria gemma virginum*, lui aussi, double les quatre voix, conduites en canon à l'octave. Comparée aux deux motets précités, l'allure rythmique des voix y est infiniment plus libre, et la mobilité accrue de la

mélodie et de l'harmonie incite à attribuer à cette page une date de composition ultérieure, encore que la déclamation du texte — comme dans les autres motets en canon — n'y soit pas toujours irréprochable et prive le rapport entre paroles et musique de cette précision caractéristique des toutes dernières œuvres. Un autre groupe de motets, de date plus ancienne, témoigne nettement de l'influence italienne. Leur composition, chose curieuse, se situe à peu près lors du séjour de Mouton à Grenoble, ce qui, l'Italie n'étant pas si loin, autorise l'hypothèse d'un voyage dans ce pays. Cependant il conviendrait de se demander si la musique italienne n'exerçait pas déjà, à Grenoble même, un ascendant tel que Mouton n'aurait pu lui échapper. Au nombre de ces œuvres de jeunesse figurent les motets *O Maria virgo pia*, *O quam fulges in etheris*, *Sancti Dei omnes* et *Regem confessorum*. Ils se signalent par une harmonie d'une grande richesse, s'exprimant surtout en de nombreux passages homophones renforcés de cadences au caractère tonal fortement accusé. Le rythme, fondé sur la semi-brève, est sans cesse entrecoupé d'îlots sonores marqués par des points d'orgue. Le compositeur déploie en ces motets une parfaite maîtrise de toutes les techniques, dont il fait alternativement usage. Outre la nette prédominance de l'harmonie, un autre trait caractéristique de l'influence italienne apparaît dans la division du groupe vocal en bicinia traités tantôt en écriture polyphonique, tantôt sur un rythme concomitant; dans ce dernier cas, ils ne consistent du reste qu'en de brefs épisodes faisant rapidement alterner les deux couples de voix. Ces motets se distinguent encore par de fréquents changements de mouvement, des correspondances entre les différentes sections et une recherche de la symétrie.

Œuvres, en majeure partie, de la maturité, les motets sur des psaumes renoncent au prétexte d'un choral en cantus firmus et adoptent une disposition libre répondant à l'articulation du texte. Ici encore, Mouton use de toutes les techniques qu'il a à sa disposition, notamment de fréquentes répétitions de notes (il répète jusqu'à dix fois la même), tirant certainement leur origine de la psalmodie à une voix. Une grande attention est accordée à la déclamation, le rythme revêt une précision

extrême et le discours musical s'efforce de rendre justice au contenu affectif du texte. Mouton, en ces pages, se montre aussi fidèle héritier de Josquin que dans les motets tout entiers conçus en imitation. Cependant, alors que Josquin introduit régulièrement les imitations, Mouton, lui, vise à l'asymétrie et à l'irrégularité par l'effet d'un retard ou d'une anticipation. Les voix, ici, sont parfaitement assimilées l'une à l'autre et se meuvent sans le moindre heurt. A côté des nombreuses dispartes que l'on observait notamment dans les œuvres de jeunesse, ces motets présentent une profonde unité. La mélodie ne s'abandonne plus à ces effusions irrationnelles qui caractérisaient l'époque d'Ockeghem, mais se distingue par son expression, sa netteté et sa concision. L'alternance des motifs suit l'articulation du texte.

Des neuf messes de Mouton, seule la *Missa Alma Redemptoris Mater* est, à ce jour, accessible en une édition moderne. Elle est à quatre parties, ce nombre étant porté à cinq dans la troisième section de l'Agnus et dans le Credo, qui occupe ici une place assez particulière : Kyrie, Gloria, Sanctus et Agnus Dei sont en effet apparentés par un duo analogue de l'altus et du supérus, tandis que le Credo débute par un duo des voix graves qui le distingue des autres parties. La mélodie n'est développée qu'une fois dans chacune de celles-ci et, par le jeu de l'imitation, elle s'impose aux quatre voix, traitées avec une égalité absolue. Le second altus qui, dans le Credo, vient s'adjoindre aux quatre autres voix, développe en l'ornant la mélodie en mode phrygien qui forme la substance de cette page, de sorte que cette dernière réunit deux mélodies distinctes, conduites simultanément avec une science magistrale. Par sa technique, la présente messe se rapproche des motets de la première manière, bien qu'elle fasse la part moins large à l'homophonie. Comme eux, elle présente de fréquents changements de mouvement, et le fait que le Credo, volet central de la composition, se différencie à maints égards du reste de l'œuvre, permet également de reconnaître en celle-ci le dessein d'une disposition symétrique.

On peut aussi admettre, comme une œuvre relativement ancienne dans la production de Mouton, la messe *Sans cadence*, à quatre voix, qui présente les caractères

d'une messe à cantus firmus selon l'ancien style. Les passages *Et resurrexit* et *Pleni sunt* éliminent la teneur, réduisant le nombre des voix à trois, tandis que celui-ci est porté à cinq dans l'Hosannah par le traitement de la basse en canon (*Canon in dyapason*) et dans la troisième section de l'Agnus, qui introduit un second altus. La messe est écrite sur une teneur non encore identifiée qui, liée à une armature rythmique immuable, est développée une ou plusieurs fois dans les différentes parties de l'œuvre. Bien qu'assimilée par endroits aux autres voix, elle emprunte essentiellement son allure à la semi-brève, à la brève et à la longue. Le nom que porte la messe dans le manuscrit a trait au problème que le compositeur s'est posé à lui-même. Encore que ce titre ne corresponde pas entièrement à la réalité — des clausules en mouvement contraire se rencontrent à chaque instant dans le corps des différentes parties, à l'exclusion des mesures terminales —, on remarque cependant partout un effort pour se soustraire à cette « sujétion » de l'écriture vocale que constituent précisément, au premier chef, les cadences. Il ne s'agit point ici de résoudre un problème d'ordre purement musical que l'on s'est posé de propos délibéré, mais de la lutte serrée d'un compositeur conscient de son génie avec son sujet, lutte tout à fait caractéristique de cette époque.

Cet aperçu de l'œuvre de Jean Mouton nous permet d'embrasser le chemin qu'il a parcouru : parti des types archaïques du x^v^e siècle, il a contribué à forger l'idéal polyphonique qui sera celui de toute la première moitié du xvi^e siècle. A côté de son maître Josquin, auquel il ne devait survivre qu'une année, il est l'un des plus grands compositeurs du début du xvi^e siècle, et sa science, vantée à juste titre par les théoriciens, a trouvé un digne héritier en son grand disciple Adrien Willaert, lequel, à son tour, a été à l'origine d'innovations décisives pour toute l'histoire de la musique.

ANTOINE DIVITIS

Nombreuses sont encore les lacunes que présente notre connaissance d'Antoine Divitis, tant en ce qui

concerne son œuvre qu'en ce qui regarde sa vie, dont le début et la fin sont entourés d'ombre. On suppose qu'il naquit à Louvain, à peu près à la même époque que Jean Mouton et Antoine de Févin. Nous le rencontrons pour la première fois en 1501 à Bruges, où il occupe les fonctions de *magister puerorum* à la cathédrale Saint-Donatien, avant d'être nommé *succentor* (sous-chantre) de cette église. Dès 1504, il quitte Bruges pour entrer au service de l'église Saint-Rombaut à Malines en qualité de maître de chant. A partir d'octobre 1505, il appartient à la chapelle de Philippe le Beau, qu'il semble cependant avoir quittée en 1506, après la mort de ce dernier en Espagne. Il faut attendre 1515 et la mort de Louis XII pour le retrouver, aux côtés de Mouton et de Févin, à la chapelle du roi de France, sans qu'il soit possible de préciser combien de temps il y resta attaché. Les registres de la chapelle pontificale à Rome mentionnent, en 1526, un certain Richardus Antonius qui pourrait bien n'être autre que notre musicien.

Quant à sa production, tout ce que nous en connaissons jusqu'à présent se limite à trois messes complètes, quelques fragments de messe isolés, plusieurs *Magnificat* et motets, et une chanson. Ses œuvres, qui le montrent en pleine possession de toutes les ressources techniques de la composition, se signalent par leur transparence et une profonde simplicité. C'est le cas de la *Missa super Si dederò* aussi bien que de la messe *Gaude Barbara*. La polyphonie des voix reste claire, l'articulation mélodique sans artifice, pleine de simplicité et de naturel. Rien de ce flot pressé, tumultueux, fréquent chez les maîtres néerlandais, mais une onde limpide courant librement. La musique, ici, a renoncé à son autonomie pour se marier étroitement au texte, dont elle souligne à la fois l'articulation syntaxique et tels mots ou passages importants. Ainsi, dans les parties de la messe au texte particulièrement riche — le Gloria de la messe *Gaude Barbara*, par exemple —, trouvons-nous de nombreuses sections en stricte homophonie, présentant le texte en valeurs brèves fortement accentuées. Nombreuses aussi les répétitions de notes sans changement de l'harmonie. Divitis montre un sens profond des possibilités et des effets harmoniques, sans cependant jamais s'abandonner, comme les Italiens, à l'ivresse des

sonorités. L'articulation du discours musical n'est plus obtenue par des oppositions de rythmes, mais par de continuel changements dans la technique de l'écriture. Ses compositions lui assurent donc une place à part entre Josquin et Pierre de La Rue, sans qu'on puisse le rapprocher de l'un plus que de l'autre, et il est assez difficile — provisoirement du moins — de le rattacher à telle école déterminée.

ANTOINE DE FÉVIN

C'est en le qualifiant de « *felix Jodoci aemulator* » que Glaréan, dans son *Dodecachordon*, nous présente Antoine de Févin, lui assignant ainsi la place qu'il occupe dans l'histoire de la musique. De sang noble, il naquit à Arras vers 1473 et fut attaché à la chapelle du roi de France, au service duquel il mourut dès le début de 1512. Ce n'est qu'après sa mort que furent imprimées les premières de ses œuvres : d'abord six motets à quatre voix dans le livre premier des *Motetti de la corona*, publié en 1513 par Petrucci, puis, dans le second livre, paru l'année suivante, quatre messes à quatre voix. Encore qu'aucun recueil ne lui soit entièrement consacré, un jugement de Louis XII et l'immense diffusion de ses compositions témoignent assez du prestige dont il jouissait auprès de ses contemporains. Onze messes complètes, divers fragments de messe isolés, une quinzaine de motets, plusieurs *Magnificat*, un certain nombre de lamentations, enfin quatre chansons — il en a probablement écrit bien davantage — voilà ce que nous connaissons de sa production. Sa messe à quatre voix *Ave Maria*, vantée par Glaréan, résume toutes les caractéristiques essentielles de son style. La plus nette est sans doute l'emploi des duos, avec une fréquence dont les autres musiciens n'offrent guère d'exemple. Contrastant avec le début, en imitation, de l'Agnus, les quatre autres parties de l'œuvre s'ouvrent par un long duo des voix supérieures, tantôt suivi d'un second des voix graves, tantôt élargi en quatuor par l'intervention polyphonique de la teneur et de la basse. A l'intérieur des différentes parties, les bicinia jouent éga-

lement un rôle très important. On rencontre bien, ici et là, de courts épisodes homophones réunissant les quatre voix et réduits le plus souvent à quatre syllabes en valeurs brèves, mais leur importance est des plus accessoires. Sous le rapport de la mélodie comme sous celui du rythme — subtil sans être artificiel — la plus grande équité préside au traitement des voix. Févin fait fréquemment usage — pour toutes les quatre — de la semi-minime (croche), mais la valeur fondamentale de cette composition reste cependant la semi-brève (blanche). Quant à la déclamation du texte, il n'y attache pas une importance très stricte et, lorsqu'il en tient compte, il semble que ce soit plus le fait du hasard que d'une volonté consciente.

Ces constatations s'appliquent également, dans leur ensemble, à la messe *Mente tota* (voir ex. 10), elle aussi à quatre voix, et qui, à en juger par la plus grande attention accordée à la déclamation, paraît avoir été composée après la messe *Ave Maria*. L'emploi des duos reste le même, mais le parallélisme qu'ils révèlent, quant à leur longueur, au début des différentes parties, ne semble pas être purement fortuit :

	<i>Ave Maria</i>	<i>Mente tota</i>
<i>Kyrie</i> (S-A)	10 mesures	10 mesures
<i>Et in terra</i> (S-A)	13 —	13 —
<i>Patrem</i> (S-A)	20 —	22 —
<i>Crucifixus</i> (T-B)	16 —	15 —
<i>Sanctus</i> (S-A)	15 —	16 —

Si l'on a été enclin, jusqu'à présent, à interpréter l'expression de Glaréan, « *felix Jodoci aemulator* », uniquement dans le sens d'une étroite affinité entre la musique de Josquin et celle de Févin, il est cependant probable que seule une étude approfondie des œuvres de ce dernier permettra de décider si le grand théoricien n'a pas, en fait, formulé son jugement beaucoup plus consciemment qu'il ne semble au premier abord. Car, en dépit de traits personnels et originaux, Févin, par endroits, montre plus qu'une simple imitation ou émulation. A preuve, dans la messe *Mente tota*, ce bref passage du Credo, déjà utilisé dans le Gloria, et emprunté au motet *Vultum tuum deprecabantur*, de Josquin :

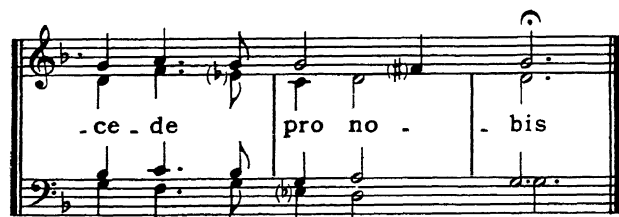
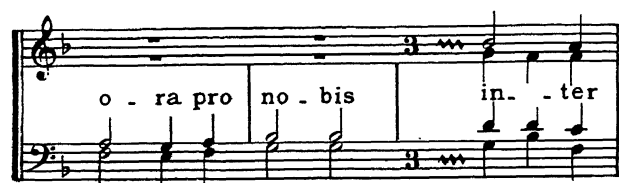
Extrait du *Credo* de la messe *Mente tota*.



Ex. 10.

Et semblables parallèles entre le motet de Josquin et la messe de Févin se rencontrent encore en d'autres passages. Il est possible que ces correspondances — et bien d'autres encore, peut-être — ne soient pas passées

Fin de la 5^e partie du motet *Vultum tuum*.



Ex. II.

inaperçues et que ce soient elles, précisément, qui aient motivé le jugement du critique pénétrant qu'était Glaréan.

Gunther BIRKNER.

BIBLIOGRAPHIE

AMBROS, A. W., *Geschichte der Musik*, t. III, 2^e éd., Leipzig, 1881, et t. V, publié par O. Kade, 1882.

BESSELER, H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Handbuch der Musikwissenschaft, publ. par E. Bücken, Potsdam, 1931-1934.

PIRRO, A., *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris, 1940.

REESE, G., *Music in the Renaissance*, New York, 1954. En particulier chap. v : « Josquin des Prez and His Contemporaries. »

SMIJERS, A., *Van Ockeghem tot Sweelinck*, chap. III de la « *Algemeene Muziekgeschiedenis* », Utrecht, 1940, pp. 109-168.

URSPRUNG, O., *Die katholische Kirchenmusik*, Handbuch der Musikwissenschaft, publ. par E. Bücken, Potsdam, 1931-1933.

VAN den BORREN, Ch., *Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden*, t. I., Anvers, 1948, pp. 16. sqq.

VAN den BORREN, Ch., *Le Moyen âge et la Renaissance*, dans : *La Musique en Belgique du Moyen âge à nos jours*, Bruxelles, 1950. En particulier chap. II : « D'Ockeghem à Josquin, ou l'âge d'or de la polyphonie néerlandaise ».

L'époque qui nous intéresse a trouvé son principal historien en A. W. Ambros. Les ouvrages ultérieurs apportent des modifications de détail au portrait qu'il a tracé et le complètent grâce à une connaissance plus étendue des sources. Le livre récemment paru de G. Reese est celui qui traite le sujet de la façon la plus détaillée. Il comporte une bibliographie extrêmement complète, et, par là, d'une importance particulière.

WAGNER, P., *Geschichte der Messe*, 1^{re} partie, Leipzig, 1913.

Une vue d'ensemble et des chapitres spéciaux consacrés aux différents compositeurs retracent l'histoire de la messe jusqu'à 1600. Quelque peu dépassé sous certains rapports, cet ouvrage n'en conserve pas moins sa valeur par la netteté avec laquelle il domine le sujet.

LEICHTENTRITT, H., *Geschichte der Motette*, Leipzig, 1908.

Travail insuffisant à maints égards et dont les résultats n'offrent pas toute garantie. Nul livre plus récent ne l'ayant encore remplacé, il sera bon de ne l'utiliser qu'en se référant, pour le contrôler, à d'autres ouvrages.

DAMMANN, R., *Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert*, Archiv für Musikwissenschaft X, 1953, pp. 16-40.

Cette étude traite des formes tardives du motet isorythmique, de Josquin à Willaert. Je m'en voudrais, l'ayant uti-

lisée, de ne pas mentionner la thèse du même auteur : *Studien zu den Motetten von Jean Mouton* (Fribourg-en-Brisgau, 1952).

EXPERT, H., *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française* :

8^e livraison : A. BRUMEL, *Missæ De beata Virgine*; F. de la RUE, *Missæ Ave Maria*, Paris, 1898.

9^e livraison : J. MOUTON, *Missæ Alma redemptoris*, A. de FÉVIN, *Missæ Mente tota*, Paris, 1899.

Ces messes ne sont jusqu'à présent accessibles que dans l'édition d'Henry Expert, qui en donne une bonne transcription aisément utilisable.

ROKSETH, Y., *Treize motets...*, Publ. de la Sté Française de Musicologie, première série, t. V, Paris, 1930.

Edition renfermant, entre autres, des motets d'A. de Févin, M. Gascongne, L. Compère et A. Brumel. La partie musicale est précédée d'une introduction générale et de notices relatives à chaque œuvre.

SMIJERS, A., *Treize livres de Motets parus chez Pierre Attaingnant en 1534 et 1535*. Réédition des trois premiers livres, Paris, 1934, 1936, 1938.

Cette édition du recueil d'Attaingnant nous donne une idée fort nette de ce qu'était la forme du motet durant les premières décades du XVI^e siècle.

HEWITT, H., *Harmonice Musices Odhecaton A.*, The Mediaeval Academy of America, publ. n^o 42, Cambridge, Mass., 1946.

La première publication de Petrucci contient quatre-vingt-seize compositions de la fin du XV^e siècle; elle est d'une importance capitale pour l'histoire de la chanson. Une indication précise des concordances rend particulièrement précieuse cette édition d'H. Hewitt.

SMIJERS, A., *Werken van Josquin des Prez*, publ. sous les auspices de la Vereeniging vor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam, 1921.

Edition monumentale des œuvres de Josquin. Les trente-trois livraisons parues jusqu'à ce jour contiennent dix-huit messes, quarante-quatre motets, et trente-quatre chansons, en bonnes transcriptions qu'accompagnent une excellente étude sur les sources et — pour chacune des messes, notamment — de brèves notices.

SMIJERS, A., *Josquin des Prez*, Proceedings of the Musical Association, 1927.

OSTHOFF, H., *Besetzung und Klangstruktur in den Werken von Josquin des Prez*, Archiv für Musikwissenschaft IX, 1952, pp. 177-194.

OSTHOFF, H., *Zur Echtheitsfrage und Chronologie bei Josquins Werken*, Compte rendu du Cinquième Congrès de la Société internationale de Musicologie à Utrecht en 1952, Amsterdam, 1953, pp. 303-309.

Ces deux études présentent les fructueux résultats de recherches approfondies sur les compositions de Josquin. Elles revêtent une importance particulière pour les problèmes, encore nombreux, que pose la chronologie des œuvres.

TIRABASSI, P. de la Rue, *Liber Missarum*, Malines, Bâle et Milan, s. d.

Edition renfermant, en transcriptions, les messes du manuscrit 15075 de la Bibliothèque royale de Belgique, à Bruxelles. Celles-ci sont cependant publiées sous une forme qui les rend pratiquement inutilisables pour le profane, car, renonçant aux abréviations de la notation originale, elles donnent de la musique une idée complètement fausse.

ROBYNS, J., *Pierre de La Rue (circa 1460-1518)*, een bio-bibliographische studie, Bruxelles, 1954.

Comme son titre l'indique, ce travail se limite à une recherche bio-bibliographique, sans étude du style des œuvres.

CARAPETIAN, A., *Antonii Brumel, Opera omnia*, fasc. I: *Missa l'Homme armé*, Rome, 1951.

La messe est ici présentée dans une transcription tout à fait moderne. Une brève notice « To the Singer » fournit des conseils relatifs à l'exécution pratique.

SCHMIDT-GÖRG, J., *Brumel*, dans l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. II, pp. 398-402.

FINSCHER, L., *Compère*, dans l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. II, pp. 1594-1598.

CROLL, G., *Gaspar Van Weerbeke, An Outline of his Life and Works*, Musica Disciplina VI, 1952, pp. 67-81.

L'auteur, qui a longuement étudié la vie et l'œuvre de Gaspar, résume ici brièvement le fruit de ses travaux.

KAHMANN, B., *Antoine de Févin, A Bio-Bibliographical Contribution*, Musica Disciplina IV, 1950, et V, 1951.

Exposé d'ensemble sur la vie du compositeur et les sources de ses œuvres. Le style de Févin n'y est pas étudié.

VAN den BORREN, Ch., *Divitis*, dans l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. III, pp. 613-615.

LA CHANSON FRANÇAISE EN EUROPE OCCIDENTALE A L'ÉPOQUE DE JOSQUIN DES PRÉS

LA chanson française de la fin du x^v^e siècle ne doit pas être considérée comme une simple forme d'art, mais surtout comme le témoin d'une culture dépassant de beaucoup les limites du domaine royal. L'intérêt que lui porte la société de cette époque s'explique par l'immense place faite, dès le début de la Renaissance, au « spectacle » : entrées de souverains dans les villes, baptêmes et mariages royaux, tout est prétexte à des fêtes, processions, banquets et bals, où la musique profane, tant instrumentale que vocale, prend de plus en plus d'importance. Nous la voyons devenir non seulement une forme d'art autonome, mais une nécessité sociale, de telle sorte que la chanson française, intimement liée au mécénat, va évoluer en fonction de celui-ci. Le début du xvi^e siècle voit d'autre part la naissance de l'imprimerie musicale, ce qui va permettre une plus grande diffusion des œuvres. En 1501, Ottavio Petrucci publie à Venise l'*Odhecaton*; bientôt suivi par les *Canti B* et *C*. Si le premier de ces recueils est en majeure partie réservé à la chanson bourguignonne, les deux autres forment la première anthologie de la chanson française à l'époque où nous l'étudions.

La période qui s'étend de la mort d'Ockeghem (1495 ?) à celle de Josquin des Prés (1521), est pour la musique profane l'une des périodes les plus complexes de son histoire. Bien que dominée par quelques grandes personnalités, elle est avant tout la période des petits maîtres. Dans le prologue du *Quart Livre*, Rabelais mentionne rétrospectivement les noms qui l'illustrèrent le mieux :

Ouy jadis en un beau parterre Josquin des Prez, Olkegan, Hobrethz, Agricola, Brumel, Camelin, Vigoris, de la Fage,

Bruyer, Prioris, Seguin, de La Rue, Midy, Moulu, Mouton, Guascongne, Loyset Compère, Penet, Févin, Rouzée, Richadfort, Rousseau, Consilium, Constantio Festi, Jacquet Berchem chantans mélodieusement.

Si certains de ces noms, tels Camelin, Seguin, Midy, Rousseau, ne nous sont connus que par cette citation, pour les autres nous possédons un assez grand nombre d'œuvres. A peu d'exceptions près, tous musiciens des Pays-Bas, que ce soit des Flandres proprement dites, du Hainaut, de l'Artois ou de la Picardie, nous les voyons très tôt abandonner les maîtrises du Nord, pour le faste des cours italiennes.

S'il est coutumier, de nos jours, de qualifier de franco-flamande la chanson en langue française de la fin du xv^e siècle, résumant par ces termes la langue employée et le lieu d'origine des musiciens, il est nécessaire de distinguer deux esthétiques : la chanson dite « savante » et la chanson que nous appellerons ici « rurale ». La technique en est moins différente que l'esprit qui les anime. Esprit déterminé par le milieu dans lequel elles prennent naissance.

La chanson savante, présentée le plus souvent en un contrepoint libre où chaque voix procède d'un thème différent, s'apparente encore par sa structure au motet. Elle est, durant cette période, portée à son apogée par Josquin des Prés, Isaac, Obrecht et Pierre de La Rue. Mais à la cour de France, la chanson se dégage peu à peu du style religieux. Construite à partir d'éléments populaires, elle n'a d'autres prétentions que d'être un joyeux divertissement. Aux personnalités bien définies des musiciens du Nord s'opposent les « petits maîtres » de la cour de France. A l'intérêt musical répond l'intérêt historique et littéraire.

Dans toute l'Europe occidentale, on voit déjà au xv^e siècle se manifester, sous l'influence des cours italiennes, un goût affirmé pour tout ce qui est fastueux. Si la cour de France des règnes de Louis XI et de Charles VIII, tout comme la cour hongroise de Mathias Corvin, s'érigent alors en mécénat, peu de documents permettent cependant d'en étudier la vie musicale. La lecture des chroniques est souvent décevante. Les comptes n'ont pas toujours été conservés. Et il est bien difficile d'attribuer tel ou tel manuscrit à un milieu déterminé.

* * *

C'est à la cour de Marguerite d'Autriche que la vie musicale nous est la mieux connue. Toute jeune, lors de son séjour en France, elle se familiarise avec la musique vocale et instrumentale, et apprend à jouer de l'épinette. Poète, elle ne cesse durant toute sa vie de s'intéresser aux arts et aux artistes. Soit à Malines, soit à Bourg-en-Bresse, elle est constamment entourée de poètes, de peintres et de musiciens. En 1506, à la mort de son frère Philippe le Beau, elle recueille sa chapelle musicale. C'est surtout la lecture du catalogue de sa « librairie » qui nous renseigne sur ses goûts musicaux. En plus de quelques manuscrits de polyphonie religieuse, trois manuscrits de musique profane y figurent : le manuscrit dit des *Basses Danses* (Bibl. royale de Belgique ms. 9085) publié par E. Closson, et deux chansonniers nommés *Albums poétiques de Marguerite d'Autriche* (Bibl. royale de Belgique mss 228 et 11239), dont seuls les textes littéraires ont été publiés par Marcel Françon. Comme le fait remarquer ce dernier dans son introduction à la publication des *Albums*, « il semble que Marguerite soit restée attachée aux vieilles traditions et qu'elle ait été peu accessible au goût nouveau ». Ce qui est exact pour les textes littéraires, l'est également pour la musique. Ce sont des ballades et des rondeaux, formes préférées des musiciens du xve siècle. En majeure partie anonymes, nous y rencontrons toutefois deux pièces de Jean Lemaire de Belges :

Soubz ce tumbel qui est ung dure conclave
Gist l'amant vert et le très noble esclave.

et :

Plus nulz regretz, grans, moyens ne menuz
De joye nudz, ne soient ditz n'escritz.

Comme le fait encore remarquer Marcel Françon, c'est « la douleur, la lassitude, le découragement que provoque le malheur sous toutes ses formes », qui vont servir de thèmes : *Toutz les regretz, Secretz regretz..., Doeul et ennuy..., Plaine de deul*, thèmes déjà courants à la cour des ducs de Bourgogne. Pièces de circonstance parfois, hommage rendu à la reine :

De l'œil de la fille du Roy
ou reproche habilement déguisé :

A vous non aultre servir habandonné
Bien quatorze ans me suis en toute place
Et se ne puis acquérir votre grace...

qui, comme le dit André Pirro, semble faire foi des quatorze années de service de Pierre de La Rue. Ces textes sont mis en musique à trois ou quatre voix. Sous les noms de Hayne, Alexander Agricola, de Orto, Loyset Compère, on retrouve dans ces deux manuscrits des chansons principalement à trois voix, possédant encore toutes les caractéristiques de la chanson bourguignonne où, bien souvent, une voix énonce un thème liturgique sur des paroles latines, tandis que les autres voix sont indépendantes. Mais c'est à Pierre de La Rue, compositeur préféré de Marguerite d'Autriche, que peuvent être attribuées la plupart des chansons à quatre voix. Si parfois les quatre voix procèdent encore de thèmes différents comme dans *Pourquoy non*, c'est la chanson en imitation qui prévaut : *Trop plus secret* (ex. 1) :

Superius

Contratenor

Trop plus — se -

Tenor

Bassus

First system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The lyrics are: "Trop plus se - cret" on the first staff, and "- cret Trop plus se." on the second staff. The music features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The lyrics are: "Trop plus se - cret" on the first staff, "- cret qui n'apar - ty -" on the second staff, and "Trop plus" on the third staff. The music continues with a melody and bass line.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The lyrics are: "Qui m'a - par - ty" on the first staff, "- e" on the second staff, "se - cret" on the third staff, and "trop plus se - cret" on the fourth staff. The music concludes with a final melody and bass line.

Ex. 1.

La chanson française à la cour de Marguerite d'Autriche semble être tout imprégnée de tristesse. Elle conserve un caractère savant, quelque peu guindé, dû au choix des textes littéraires et au goût particulier de la duchesse.

* * *

Le début de la Renaissance à la cour de France est plus marqué, semble-t-il, par la création d'une esthétique musicale nouvelle que par un retour à l'antique qui ne se manifeste qu'à la fin du siècle avec la musique mesurée de Claude Le Jeune. La chanson s'affranchit de la tutelle du motet et, pour le texte littéraire, des règles trop strictes des rhétoriciens, pour n'être plus au début du xvr^e siècle qu'un divertissement.

Si la vie de cour est encore loin d'atteindre le faste qu'elle connaîtra sous le règne de François I^{er}, elle est déjà très brillante sous Louis XII et Anne de Bretagne. La Maison du Roi et de la Reine s'organise. Les comptes révèlent, en plus des musiciens de la Chambre et de la chapelle, un maître des Menus plaisirs de la Chambre. On fait couramment appel à des musiciens étrangers. En 1506, Louis XII engage à Milan un orchestre composé de six instrumentistes italiens. Mais seul un document, cité dans les diverses histoires de la musique, nous renseigne sur le goût de Louis XII pour la musique profane. Il s'agit d'une lettre adressée d'Italie à Monseigneur de Montmorency, dans laquelle il loue le talent d'Antoine de Févin, l'un des chantres de sa chapelle. Bien qu'héritant de la structure à trois voix de la chanson bourguignonne, la chanson française s'en distingue par l'emploi constant de thèmes musicaux et de textes littéraires empruntés à deux manuscrits monodiques conservés de nos jours à la Bibliothèque nationale (fr. 9436, dit ms. de Bayeux, et nouv. acq. fr. 12744). Avec ces deux chansonniers, nous sommes en présence d'un répertoire de chansons rurales, ainsi nommées par Jean Molinet dans son traité *l'Art de Rhétorique*. Le terme de rural n'implique pas que nous ayons affaire à un répertoire folklorique, mais simplement à des pièces de forme libre où le vers est souvent boiteux et où les rimes ne sont pas toujours respectées. Sous un anonymat absolu, elles semblent avoir été, pour la société de

l'époque, de joyeux divertissements (chansons à boire et à danser). Des recueils publiés sans musique à la fin du siècle précisent encore leur utilisation : le *Recueil de toutes les sortes de chansons nouvelles rustiques et musicales, et aussi qui sont dans la déploration de Vénus*, Lyon, Georges Poncet, 1555.

Si certains de ces textes conservent les formes fixes du rondeau, du virelai et de la bergerette, la plupart les abandonnent en faveur des formes libres de la chanson strophique et de la chanson à refrain, celui-ci se bornant parfois à quelques onomatopées. La fin du x^v^e siècle est un retour aux thèmes des xii^e et xiii^e siècles : pastourelles,

Dieu la gard la bergerette
Qui bien gard ses brebis...


plaintes de mal mariée :

Mon mari m'a diffamé.

En revanche, le xvi^e siècle, délaissant la préciosité et l'amour courtois, leur préfère les images sans équivoque où déjà se fait jour l'érotisme de la chanson parisienne du milieu du siècle. Ces thèmes littéraires et musicaux vont devenir, sous la plume des musiciens de Louis XII, des chansons à trois voix. Variés rythmiquement et mélodiquement, ils vont alimenter soit l'une, soit l'autre des voix, soit les trois lorsque l'écriture est en imitation et fait appel à différents procédés d'écriture. S'inscrivant au *superius*, ils sont harmonisés par les deux autres voix; s'énonçant au ténor en valeurs longues telle une teneur liturgique, les deux autres voix procèdent de thèmes différents. Mais ce qui est le plus courant, c'est l'écriture en imitation aux trois voix, le thème rural servant de sujet. Les voix sont en principe groupées dans une même tessiture, élevée ou grave. Des formules mélodiques et rythmiques caractérisent ce type de chanson. La plus répandue est celle de *L'amour de moy si est enclose* : elle commente au *superius* ou au ténor une cadence parfaite :



Ex. 2.

Le rythme  n'est pas nouveau, on le rencontre déjà dans les œuvres de Busnois, Caron, Ockeghem, mais à la fin du xve siècle il se répand de plus en plus. Il devient, vers 1520, le rythme initial de la chanson française. Cependant, l'emploi de ces diverses formules confère à ces pièces une certaine banalité, leur originalité n'étant due qu'à l'emprunt fait aux thèmes ruraux. Que ce soit dans *Dieu gard de mal de deshonneur*, de Jean Mouton, ou dans *Il m'est advis que je vois Perrichon*, de Hyllaire Penet, ou bien encore dans *J'ayme bien mon amy*, de Ninot Le Petit, il serait difficile de distinguer la personnalité de ces différents musiciens. Mais, en plus des formules courantes à cette époque, les quinze chansons de Févin qui nous sont connues reflètent des éléments qui leur sont propres. Les voix sont souvent ramassées dans une tessiture grave; leurs entrées en imitation à l'unisson provoquent entre les différentes parties de constants croisements.

* * *

Quel fut le rôle de l'Italie à cette époque? L'influence du Quattrocento, indéniable en ce qui concerne l'art architectural et pictural, semble demeurer nulle en ce qui concerne la musique française des confins des xve et xvi^e siècles. Celle-ci, en revanche, intéresse les Italiens. Grâce à son morcellement politique, l'Italie offre simultanément plusieurs foyers musicaux : Venise, Ferrare, Milan, Rome et Florence où Laurent le Magnifique groupe autour de lui les musiciens en renom. Des musiciens du Nord vont séjourner plus ou moins longtemps à ces cours. Les livres de comptes de Galéas-Marie Sforza à Milan, révèlent la présence, de 1471 à 1474, d'Alexander Agricola, à qui succède, semble-t-il, en 1475, Loyset Compère. Josquin des Prés est mentionné pour l'année 1476. De 1486 à 1494, il fait partie de la chapelle pontificale. Jacob Obrecht est à Ferrare, au service d'Hercule d'Este; après un séjour dans les Flandres, on le retrouve de nouveau en Italie en 1504, et il meurt à Ferrare en 1505, alors que Brumel s'y trouve également. Dès 1475, Heinrich Isaac sert Laurent le Magnifique à Florence; à partir de 1512, il est nommé agent de l'empereur Maximilien auprès de ce prince, et

il meurt à Florence en 1517. Les manuscrits de ses chansons se trouvent encore dans des bibliothèques italiennes, notamment à Florence. A trois ou quatre voix, elles gardent une grande simplicité de structure afin que les mots soient plus distinctement perçus.

Au début du xvi^e siècle, il semble que ce soit à la chanson « rurale » à trois voix que l'Italie se soit particulièrement intéressée. De nombreuses publications en font foi. En 1520, Luca Antonio Giunta publie à Venise les *Chansons à troys*. En 1536, un second recueil fait suite au premier : *la Couronne et fleur de chansons à troys*. En 1541, Antoine Gardane fait paraître dans un but uniquement commercial, semble-t-il, et sous le nom de Janequin, un recueil de chansons « rurales » dont certaines peuvent être attribuées avec certitude à M. Gascongne et A. de Févin. Adrien Willaert, faisant abstraction de sa personnalité, se complaît à écrire des chansons à trois voix empruntant des thèmes populaires : *Quant le joly Robinet; Jean, Jean, quant tu t'en yras; Perrot viendras-tu*, qui, en 1578, sont à nouveau publiées par les éditeurs parisiens Ad. Le Roy et R. Ballard. Chez les premiers auteurs de madrigaux, nous retrouvons parfois les formules caractéristiques de cette sorte de chanson. Celle-ci est éclipsée un temps par la chanson parisienne à quatre voix publiée principalement par l'éditeur Pierre Attaignant dès 1528, mais il semble que la fin du siècle voit un retour à la chanson à trois voix, grâce aux publications de Pierre Phalèse et à celles d'Ad. Le Roy et de R. Ballard dont je viens de parler.

Il n'est pas possible d'étudier la chanson française sans réserver la plus large place à Josquin des Prés. Comme le dit André Pirro : « Il suffirait d'étudier Josquin des Prés pour connaître la musique de son temps sous la forme la plus achevée. » En effet, par l'immense diversité de son œuvre, Josquin semble résumer à lui seul toutes les tendances de la musique franco-flamande à l'époque où nous l'étudions. En 1576, dans *Les Meslanges d'Orlande de Lassus*, un sonnet de J. Megnier le mentionne encore :

Le bon père Josquin de la musique informe
Ébaucha le premier le dur et rude corps

.....

Josquin aura la palme ayant été premier.

Mais ce ne sont pas les seuls Français qui louent son talent. En 1545, dans la préface du *Septième livre contenant vingt et quatre chansons à cinq et six parties...* qu'il dédie à Lazarus Doucher, l'éditeur anversoïs Tylman Susato parle de lui en ces termes :

...c'est le présent livre de chansons à cinq et six parties composées par feu de bonne mémoire Josquin des Prés, en son temps très excellent et supériminent au scavoir musical et ay voulu commencer a imprimer icelles œuvres affin que d'icelles chascung puisse avoir perpétuelle mémoire, comme il a bien mérité.

En 1567, dans une lettre de Cosimo Bartoli, nous lisons ceci :

De Josquin disciple d'Éghem, on peut dire qu'il fut en musique un monstre de la nature, comme le fut en architecture, en peinture, en sculpture notre Michel-Ange Buonarroti; de même, en effet, que personne n'est parvenu jusqu'ici à la hauteur de Josquin dans la composition, de même Michel-Ange, parmi tous ceux qui se sont exercés jusqu'ici aux mêmes arts que lui, est seul sans égal.

Comme son œuvre religieuse, l'œuvre profane de Josquin atteste son origine nordique. Bien souvent encore, la structure du motet va servir de cadre à la chanson. Et comme le fait remarquer Charles van den Borren : « Rien ne ressemble plus à un beau motet de Josquin ou de Pierre de La Rue, qu'un beau motet d'Obrecht, et nul ne songerait à nier que l'un et l'autre dérivent de la même source. » Pour la chanson, il en est de même. Malgré la diversité de son œuvre — ce qui en rend l'étude plus ardue et les constantes plus difficiles à établir —, il existe cependant certains éléments, certains procédés d'écriture, qui lui sont propres. Voulant conclure, il allège peu à peu la polyphonie grâce à l'intervention d'une ou deux pédales, détendant ainsi la texture harmonique, avant l'accord final comme dans les chansons *Vous l'avez, s'il vous plaît*, et *Ma bouche rit*. Recherche de timbre, effets d'écho, dans des pièces à six voix, où l'ensemble vocal se divise en deux groupes

de trois voix, se répondant et dialoguant sans presque jamais se superposer. C'est à l'écriture en imitation que Josquin fait appel le plus souvent, mais bien rares sont les pièces basées sur un même thème. Il se plaît à construire des doubles et même des triples canons comme dans : *Basies moy, ma douce amye*, (voir ex. 3, page 1037).

Les six voix sont basées sur trois thèmes donnant lieu à trois canons à la quarte : ténor et bassus, contraténor et supérius, quinta pars et sexta pars. Après avoir énoncé plusieurs fois *Basies moy*, les six voix vont se répartir différemment pour amorcer un nouveau canon à la quarte sur un seul thème. Si Josquin préfère de beaucoup l'écriture à quatre, cinq ou six voix, on rencontre toutefois dans son œuvre un certain nombre de chansons à trois voix. Abandonnant alors son talent de véritable architecte, il ne fait que suivre l'exemple des musiciens de Louis XII, et il est bien difficile de reconnaître dans ces courtes pièces empruntant des thèmes ruraux le génie du grand Josquin. Sa biographie, bien qu'assez connue, demeure sur un point encore obscure. Séjourna-t-il à la cour de France? Gustave Reese donne la date de 1501, sans préciser l'origine de son hypothèse. Des textes tels que la chanson *Vive le Roy et sa presence*, ou le motet *Memor esto verbi tui*, qui, d'après Glarean, devait rappeler au roi qu'une prébende annoncée tardait trop, et la chanson transcrite par Glarean à la fin de son *Dodecachordon* et dont une voix porte la mention *Vox regis*, attestent sinon son passage, du moins les rapports certains qu'il eut avec cette cour. Il convient d'ajouter que la présence, dans l'œuvre profane de Josquin, de « chansons rurales » à trois voix, caractéristiques de la cour de Louis XII, semble confirmer cette supposition, sans pour cela la dater. Peut-être même est-il permis de penser qu'elles furent écrites en hommage au Roi, pour solliciter les avantages d'une prébende, ou mieux encore, un poste de chantre ou de maître de chapelle.

Superius Ba -

Contratenor Ba - - - sies

Tenor Ba - - -

Sexta-pars Ba - sies

Quinta pars Ba_sies moy,

Bassus Ba - sies

- sies moy, ba.

moy, ba - - sies

- sies moy, ba -

moy, ba_siesmoy, basies moy,

basiesmoy, basies moy, ba_siesmoy,

mo Ba - sies

- sies moy,
 moy,
 - sies moy,
 ba.sies moy basiesmoy
 basies moy Basiesmoy,ma
 moy Basiesmoy,ma

basiesmoy,ma
 basiesmoy,ma douce'a my
 basiesmoy,ma douce'a my e,a
 doul.ce'a my e,a my e
 doul.ce'a my e

basies moy, ma doul . ce'a . my .

doul ce'a my . e Par

. e Par amour je vous en

. my . e Par amour je vous en

Par amour je vous en prie Et

Par amour je vous en pri - . .

e Par a . mour je vous

a . mour je vous en

pri - . e Et non

prie je vous en prie

vous en prie

. e Et non fe . .

en pri - e Et

pri - e Et non fe -

fe - ray Et

Et pourquoy, et pour quoy?
Non fe - ray, non fe - ray

Non fe - ray non fe - ray . Et pourquoy,

- ray Et pour - . .

non fe - ray

- ray

pour - quoy

Et pour quoy et pour quoy?

Et pour quoy?

- quoy?

On constate donc qu'au début du xvi^e siècle, la chanson basée sur un texte français, tant « savante » que « populaire », a une très grande vogue, non seulement en France mais également à l'étranger. Intimement liée à la vie sociale des cours, elle en conte bien souvent l'histoire. Ainsi la période qui va de 1495 à 1521 environ marque-t-elle en même temps l'apogée de la chanson franco-flamande et la période de transition où l'on voit se concrétiser et s'affirmer le goût français.

Paule CHAILLON.

BIBLIOGRAPHIE

On ne mentionnera ici que les ouvrages généraux ayant un rapport direct avec le sujet traité :

PIRRO, André, *Histoire de la musique, XV^e et XVI^e siècles*, chap. V et VI, Paris, 1940.

REESE, Gustave, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.

VAN den BORREN, Charles, *La musique en Belgique du Moyen Age à nos jours*, Bruxelles, 1950.

SARTORI, Claudio, *Josquin Des Prés cantore del Duomo di Milano (1459-1472)* dans *Annales musicologiques*, t. IV, Paris, 1956, p. 55-83.

Ajoutons l'excellent ouvrage de :

GOMBOSI, *Jacob Obrecht*, Leipzig, 1925.

Pour une étude plus détaillée de cette époque, il sera facile de trouver la bibliographie d'articles parus dans des revues de musicologie, dans les volumes cités ci-dessus.

ÉDITIONS MUSICALES

SMIJERS, A., *Werken van Josquin des Prez uitgegeven... derde aflevering wereldlijke werken*, vol. I-III, Amsterdam (1921) et Leipzig, G. Alsbach et Cie et C.F.W. Siegel (s. d.).

WOLF, Johannes, *Werken van Jacob Obrecht uitgegeven... vijftiende en zestiende aflevering wereldlijke werken*, Leipzig, Breitkopf und Härtel [1912-1921] in *Vereeniging voor Noord-Nederlandes Muziekgeschiedenis*.

WOLF, Johannes, H. Isaac, *Weltliche Werke bearbeitet... in Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, Vienne, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1907-1909.

RENAISSANCE, RÉFORME
CONTRE-RÉFORME

LA CHANSON FRANÇAISE AU XVI^e SIÈCLE

APRÈS la mort de Josquin des Prés, la chanson française cesse pratiquement d'être un genre international. Non pas que cette chanson ne soit plus reçue dans toutes les régions de l'Europe occidentale, mais ceux qui la cultivent dans l'un ou l'autre de ces pays vont la traiter désormais selon leur style particulier. Au même moment, d'ailleurs, vont se multiplier chansons flamandes et allemandes, tandis que de nouveaux genres musico-poétiques apparaîtront en Italie et en Espagne. Et cependant aucune révolution apparente ne se produit en France aux alentours de 1500-1530, aucune forme musicale nouvelle ne se développe. Alors que certains compositeurs du Nord continuent la tradition de Josquin, un esprit et un style nouveaux font leur apparition à Paris : le fait nouveau, c'est ce que nous appellerons ici la chanson parisienne, qui sera le centre de ce chapitre.

LA CHANSON POLYPHONIQUE PARISIENNE

Après la disparition des chambres de rhétorique de l'époque bourguignonne, le goût se transforme et, avec lui les thèmes et les genres poétiques. C'est d'abord un retour à la joie pure qui, au temps de François I^{er}, prend la place des langueurs alambiquées; le fabliau l'emporte sur l'amour courtois, la « brunette » venue de la poésie populaire est à la mode et son succès donne un air désuet à la blonde que les cours d'amour avaient célébrée. Les vieilles formes fixes : ballades, virelais, bergerettes et rondeaux disparaissent pour laisser la place à d'autres, plus simples, influencées ou non par des formes populaires. En de courts quatrains ou dizains on chantera surtout la jouissance du temps présent, qui ira du lyrisme le plus délicat à l'érotisme le plus direct.

La nouvelle génération de compositeurs adopta d'emblée cette esthétique qui permettait un rapprochement idéal avec la chanson populaire, encore que l'on ait parfois admis que ce sont précisément les musiciens qui dirigèrent les poètes vers cette mode nouvelle. Ce ne seront plus seulement, comme au siècle précédent, des thèmes populaires dont les compositeurs se serviront pour supporter de savantes compositions polyphoniques, c'est l'esprit de cette chanson qu'ils vont assimiler, dont ils feront souvent le fondement même de leur art. Tout, d'ailleurs, en ce début de la Renaissance française, coïncidait pour donner sa plus grande extension au public musical, car ce rapprochement entre ce que l'on appelle, pour la commodité des termes, art « populaire » et art « savant » se produisait au moment où l'imprimerie multipliait par centaines les pièces que les princes et les bourgeois enrichis faisaient auparavant copier à grand prix.

C'est probablement en 1528 que paraît le premier recueil de musique imprimé à Paris : les *Chansons nouvelles en musique à quatre parties* qui sortent des presses de Pierre Attaingnant. Jusqu'en 1552 cet imprimeur va publier ainsi plus de cinquante volumes de ce genre, contenant environ mille cinq cents chansons. La très grande majorité de ces recueils ont le caractère d'anthologies où ne domine aucun compositeur : aussi le nombre de musiciens dont nous conservons le nom devient aussitôt considérable. Car Attaingnant s'ingénie à les découvrir non seulement à Paris, mais dans ce que l'on peut commencer à appeler la province; il entretient des relations d'amitié avec plusieurs d'entre eux, notamment Pierre Certon, il dose dans chaque ouvrage les pièces courtoises, anecdotiques, à boire ou à danser, pour que chacun y trouve son compte. Mais presque toutes ont le même air de famille : la déclamation des paroles y est syllabique, les phrases musicales se moulent sur chaque vers, les mélismes sont absents, les imitations sont courtes d'une voix à l'autre. Désormais c'est le texte littéraire qui dicte ses lois à la forme musicale, et ce n'est pas là la moindre révolution apportée par la Renaissance dans le domaine musical. Le compositeur se met en quête d'un poème qui va devenir sa principale source d'inspiration et qu'il va suivre pas à pas, au lieu d'en

faire, comme au Moyen âge, le simple prétexte d'une inspiration purement musicale. La forme poétique lui importera peu, qu'il s'agisse d'une « chanson », d'une épigramme, d'un rondeau ou d'un fragment d'élégie; le modèle du genre pour la chanson de 1520-1550 est un quatrain ou un dizain, de préférence en vers de huit ou dix pieds. La réaction contre les rhétoriciens favorise la liberté des formes, comme en architecture, au même moment, les palais de plaisance remplacent les châteaux de guerre. Mais le genre qui profite le plus de cette évolution est peut-être l'épigramme, cette pièce qui, comme dira plus tard J. Du Bellay, ne dit rien qui vaille aux neuf premiers vers, pourvu qu'au dixième il y ait un petit mot pour faire rire. En abritant leurs dizains sous le titre de « chansons », les poètes du xvi^e siècle, qui connaissaient bien la portée sociale de la musique, pensaient bien tenter des compositeurs. Et pourtant, que de chansons sont restées sans musique! Il n'est pas même certain que toutes celles de Clément Marot aient été mises en musique, alors qu'une cinquantaine de ses épigrammes connurent le succès.

Le propre de la chanson parisienne, c'est que la musique commente le texte, mais avec des moyens tout autres que, par exemple, le madrigal italien, qui se développe au même moment. Son amour des rythmes précis la conduit le plus souvent à raconter syllabiquement le poème, qu'il s'agisse d'une de ces innombrables histoires à personnages que Marot appelle les « chansons avec propos » ou d'un thème amoureux ou lyrique. Chez elle les vocalises se borneront à de courtes formules ornementales n'ayant généralement pas de sens expressif. L'expression, dans la chanson française du début du siècle, ce ne sera pas d'abord le chromatisme ni une forme quelconque de madrigalisme, mais d'abord le rythme. Ensuite seulement l'invention mélodique. Il serait instructif d'établir des statistiques qui tiendraient un compte exact des procédés expressifs des musiciens de la première moitié du siècle par rapport à ceux de la seconde moitié. Ainsi, chez Cadéac ou Sermisy, les mots « pleurs » ou « mort » peuvent ne susciter aucune réaction musicale qui indique chez l'un ou l'autre une émotion ou un tourment, tandis que Sandrin et Le Heurteur les soulignent par un ralentissement ou une formule

harmonique évocatrice. De même Certon laisse s'échapper dans une de ses chansons « douleur, liesse, ennui » sans qu'il paraisse le moins du monde ressentir le besoin de se réjouir ou de languir. Si nous menions jusqu'au bout l'expérience statistique qui vient d'être proposée, on verrait que la chanson parisienne vit essentiellement de mouvement et de rythme, qu'il s'agisse d'érotisme ou de musique à programme. Là où les musiciens ne manquent pas une occasion d'animer leurs chansons, c'est lorsque des mots évoquent l'étincelle, la flamme, voler, danser, pousser, réveiller, etc. Ils sont surtout passés maîtres dans l'art du sous-entendu : leur arsenal érotique est abondant; il comporte, tout comme l'imagerie de J. Bosch et de Breughel, clystères, tambours, cheminées, trompettes; il utilise à satiété les jeux à la mode, il est inépuisable sur les chants d'oiseaux, le coucou (= cocu), le rossignol ou l'alouette. Il a aussi ses marionnettes, ses héros qui sont les mêmes que ceux du théâtre comique de l'époque, des farces. Ces gaillards personnages marchent souvent par couples : en dehors de Robin et Marion, qui ont gardé leur popularité depuis Adam de La Halle, ce sont Perrin et Perrinette, Jaquet et Jaquette, Martin et Alix, Colin et Colette. Leurs aventures sont faciles à imaginer à partir de ces chansons dont beaucoup ont un incipit analogue : *Un jour Catin, Guillot un jour, Un soir bien tard*, etc. La chanson parisienne devient ainsi un théâtre en miniature.

Il est encore difficile, dans la littérature pléthorique de la chanson, de définir la place et le rôle qui reviennent à chaque compositeur. Mais on en détache sans peine Claudin de Sermisy et Clément Janequin, incontestablement les deux étoiles de la chanson parisienne « première manière ».

CLAUDIN DE SERMISY.

Il fit toute sa carrière à Paris, à la chapelle du roi et à la Sainte-Chapelle, hormis un probable séjour en Italie du Nord. Dès les premiers recueils d'Attaingnant on constate son importance. Jusqu'en 1560 il publiera ainsi près de deux cents chansons, dont la majeure partie datent d'avant 1536 et qui, toutes, sont à deux, trois et surtout quatre voix, sauf celle à six voix que, sur ses vieux jours, il confiera à A. Le Roy et R. Bal-

lard pour affirmer sa présence dans leurs *Meslanges* de 1560. Son style n'a subi pendant ce temps que peu d'évolution : il préfère nettement les thèmes lyriques aux chansons à boire et aux anecdotes, et c'est dans ce domaine qu'il a « distingué entre les teintes douces..., deviné le prix de la finesse et le charme de l'effacement » (Pirro). Sa prédilection va aux débuts homophones, comme dans *Fy, fy d'amours* ou *Diſtes sans peur*, qui s'animent ensuite polyphoniquement. Dans le groupe des Parisiens, c'est lui qui conserve le plus de souci de l'écriture et ne sacrifie pas tout à la narration. Sans doute sait-il aussi composer à la manière de Janequin ou de Passereau : il le montre dans *Martin menoit*, dans *En entrant en un jardin*, que l'on pourrait prendre pour l'harmonisation légère d'un vaudeville populaire, dans *Elle a bien ce ris gracieux*, aux contrastes rythmiques fortement accusés. Mais l'intérêt de ses lignes mélodiques est généralement remarquable, tout comme la discrétion qu'il montre à évoquer des traits descriptifs. Même s'il n'avait pas laissé de musique religieuse, Sermisy pourrait sans ridicule figurer parmi les élèves de Josquin, comme Ronsard veut le donner à penser.

CLÉMENT JANEQUIN.

C'est un représentant beaucoup plus typique de la chanson parisienne. Bien qu'à Angers il ait dû diriger une maîtrise d'église et qu'il ait été curé d'une petite paroisse dans le Bordelais et en Beauce, on ne conserve presque rien de lui en fait de messes et de motets. En revanche il a laissé près de trois cents chansons, dont une grande partie, contrairement à Sermisy, parut entre 1540 et 1550. Le succès de son œuvre fut si considérable qu'en 1541 l'imprimeur vénitien Gardane se servait de son nom, sans scrupule, pour couvrir une trentaine de chansons à trois voix dont une bonne partie était de Sermisy. Jusqu'au Mexique on chantait *la Batalla de Juaniquin*, après que l'Europe entière l'eut adoptée en tête des grandes œuvres imitatives d'un musicien mort aussi pauvre qu'il l'avait été sa vie durant. Assurément il dut sa popularité à ces grandes fresques à programme, qui avaient des précurseurs nombreux depuis le xiv^e siècle mais dont il sut faire des œuvres d'art qui témoignent de l'extension donnée, à l'époque de la Renaissance, à l'espace

sonore. *La Bataille de Marignan* ou *la Guerre, le Chant des oiseaux, la Chasse*, toutes antérieures à 1529, ont exercé sur les contemporains ces « effets » que cinquante ans plus tard les humanistes chercheront à faire revivre d'après les théories antiques. A la suite de Janequin, des Flamands, des Italiens et des Allemands écriront jusqu'au xvii^e siècle des « batailles » qui conserveront toutes un souvenir de leur premier modèle. Devenu musicien officiel, Janequin lui-même dut plus tard, vers 1550, revenir à cette première manière et célébrer les exploits guerriers des Guise (*la Guerre de Renty, le Siège de Metz*). Mais la grande majorité de ses chansons sont d'une autre veine. Sa palette poétique, sans égaler l'étendue de celle de Lassus, va de poèmes du xve siècle (*Ce n'est pas moy...*) jusqu'à Ronsard et Baïf (*Vivons mignarde*, qu'il modifie en *Vivons folastres*) et comprend, en dehors de Marot, Saint-Gelais, François I^{er}, L. Jamet, J. Bouchet, J. Colin (qu'il connut peut-être à Angers), J. Du Bellay, Chappuis. Le musicien se tenait si bien au courant du mouvement poétique contemporain que, quelques mois à peine après la publication *Du beau tétin* de Clément Marot (1535), il s'emparait de ces huit strophes, portant sur le plan musical la mode des blasons anatomiques. Cette œuvre, légèrement plus ample qu'une simple chanson, est un des sommets du genre : les huit derniers vers répètent la même musique que les huit premiers et, au centre, alternent par groupes de deux vers à rythme binaire et ternaire, homophonie et polyphonie, récit *quasi parlando* et mélodie; derrière cette solide construction, musique et poésie sont idéalement confondues. Ce n'est pas la seule pièce dans laquelle il ait montré une véritable émotion : avec *La mort plustot* et *L'ameur, la mort et la vie*, par exemple, nous sommes loin de l'anecdote (voir ex. 1, page 1051).

Le style de Janequin n'est pas, d'une manière générale, aussi uniforme qu'on l'a laissé entendre. Sans doute est-il d'abord novateur dans le domaine du rythme : le balancement de *Ce moys de may*, l'habile prosodie d'*Il estoit une fillette* ou de *Ma peine n'est pas grande* en sont de bons exemples, pris dans le cas de chansons entièrement homophones; et il est particulièrement à son aise dans l'illustration de ces historiettes galantes qui le firent parfois classer parmi les antiféministes de la « querelle

L'a . . mour — la mort

L'a . . mour — la mort et

L'a . . mour — la mort et

L'a . . mour — la mort

etc.

et — la vi . e

— la vi . e

— la vi . e

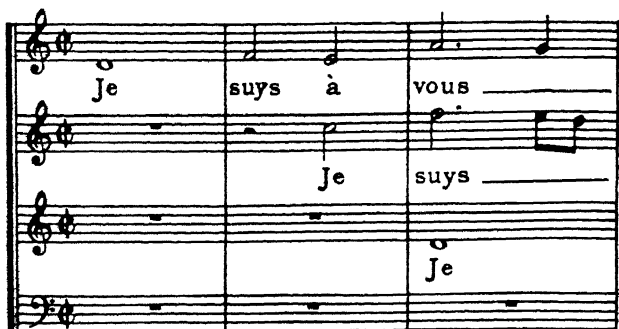
— la vi . e

et — la vi . e

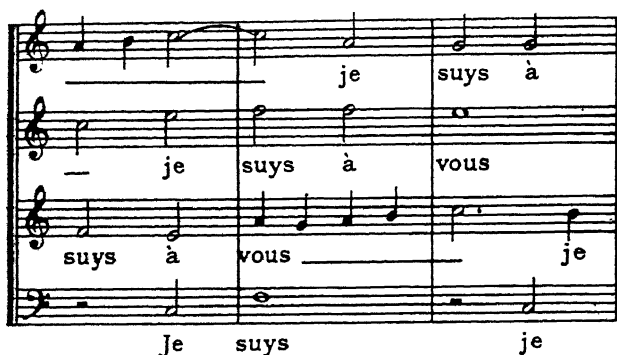
Ex. 1.

des femmes ». Mais il est aussi un polyphoniste consommé, écrit en strict canon, comme dans *Si j'ay esté vostre amy*. Il achève *O doux regard* sur d'inhabituelles vocalises du supérior et de la basse, tandis que les voix intermédiaires répètent le dernier vers. On pourrait même se rappeler Josquin en écoutant le lyrisme languoureux de *Je suis à vous* (voir ex. 2, page 1052).

A la fin de sa vie, le musicien, qui avait composé dans sa jeunesse une pièce dans le style madrigalesque (sur paroles italiennes), accueillit avec empressement les ressources nouvelles offertes par la technique chromatique.



etc.



Ex. 2.

AUTRES COMPOSITEURS PARISIENS.

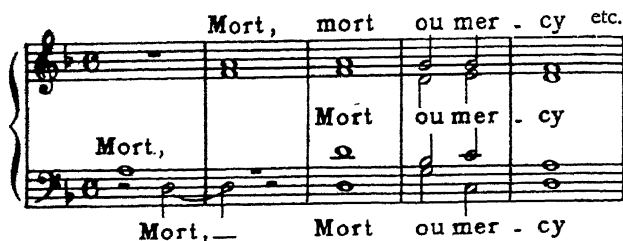
Derrière ces deux maîtres on pourrait citer une cinquantaine de « chansonniers » à rattacher au groupe parisien. Il faut en détacher au moins Passereau, dont la vie est à peu près inconnue et qui n'a pas été réuni par hasard à Janequin dans un recueil d'Attaignant (1535) car sa verve ressemble beaucoup plus à celle du compositeur d'Henri II qu'à celle de Sermisy. Et surtout Pierre Certon (mort en 1572), qui se distingue au moins par la quantité de ses chansons (environ trois cents). Le maître de la Sainte-Chapelle sait amuser, mais il est moins inspiré que Sermisy dans l'invention mélodique et moins

varié que Janequin dans sa technique. Il n'en tiendra pas moins une place importante dans l'évolution de la chanson au milieu du siècle, comme on le verra plus loin. D'autres compositeurs, comme Jean Maillard et Antoine de Mornable — ce dernier au service du comte de Laval — n'ont pas encore été étudiés et mériteraient de voir leur place précisée. Avec Pierre Regnault, dit Sandrin, on touche d'une manière tangible aux rapports franco-italiens. Tout d'abord il a suivi à partir de 1538 le code du syllabisme parisien et fut si classique dans ce genre que tous les luthistes et instrumentistes d'Europe lui empruntèrent les thèmes de ses chansons, en premier lieu *Douce mémoire*, auquel Lassus à la fin du siècle était encore assez sensible pour en faire le soutien d'une messe. Puis il fit le voyage d'Italie au service du fastueux mécène qu'était le cardinal de Ferrare, Hippolyte d'Este, et sa technique s'en ressentit nettement. Lorsqu'il publiait en 1556, *Amour si haut*, il était converti à la technique harmonique colorée dans laquelle excellaient ses collègues de la péninsule.

AUTRES CENTRES DE LA CHANSON POLYPHONIQUE.

Mais l'italianisme avait depuis longtemps en France un bastion avancé : Lyon. Le principal éditeur de musique, Jacques Moderne, est originaire du Trentin (alors qu'à Venise c'est un méridional français, Antoine Gardane, qui se fait le divulgateur du madrigal). Dans les onze livres de son *Parangon des chansons*, il recueille un répertoire qui est l'image de l'éclectisme lyonnais : à côté des Parisiens proprement dits, on trouve des Flamands, des Italiens, des Allemands et même des Espagnols. Malheureusement ce centre n'a pas encore été étudié et l'on ne peut que signaler deux ou trois noms parmi les musiciens qui ont sûrement séjourné dans cette ville : Dominique Phinot (ou Finot), qui s'intéresse aux poèmes de Maurice Scève; François Layolle, émigré de Florence, maître du madrigal, mais qui est capable de rivaliser avec Janequin ou Passereau dans le babillage érotique (*Ung compagnon pour prendre ses esbatz*) ou même de les dépasser dans la déclamation rapide du texte (*La fille qui n'a point d'amri*). Pierre de Villiers est peut-être le plus intéressant, parce qu'il semble connaître tous les styles de la chanson. Il n'est pas seulement à l'aise

dans des pièces populaires italiennes (*Chi l'età sua piu verde*), mais dans le genre parisien (*Si envieux et faulx*) et surtout « nordique » (*Ce n'est pas moy*). Il écrit à cinq voix avec deux supérieurs en canon *Elle est mamie*, ce qui pouvait lui attirer ces reproches de « science fantastique » dont fait état son ami Charles de Sainte-Marthe dans un poème écrit en l'honneur du musicien. Dans *Mort ou mercy* (texte de J. Marot) il sait en tout cas trouver des accents qui constituent une rareté dans la littérature française du temps :



Ex. 3.

Le dernier-né des centres de diffusion de la chanson française est, en 1543, Anvers. Tylman Susato, compositeur en même temps qu'éditeur, y publie quatorze recueils de chansons, n'y accueillant presque exclusivement que les musiciens locaux, ceux de la cour impériale ou les prébendés de l'empereur : N. Payen, T. Crecquillon, J. Le Cocq, C. Canis et surtout P. de Manchicourt et N. Gombert, dont les chansons avaient déjà été reçues à Paris par Attaignant. La participation des Parisiens y est insignifiante, tandis qu'en 1542, année qui précéda le premier imprimé flamand, un bourgeois de Bruges avait noté dans un luxueux manuscrit (Cambrai, ms. 125-128) que ses goûts n'étaient pas aussi exclusivement dirigés vers les compositeurs de son pays, puisqu'il avait copié une vingtaine des chansons publiées dans les premiers livres d'Attaignant. Il est vrai qu'à Anvers, et bientôt à Louvain, on reste beaucoup plus fidèle à l'enseignement de Josquin. L'écriture est plus dense, les imitations plus strictes, les développements plus suivis, les reprises autant que possible évitées. Susato ranime lui-même le souvenir de « feu de bonne

mémoire tres excellent en musique Josquin des Prés » dans son VII^e Livre de 1545, en demandant à trois musiciens Gombert, Benedictus et Vinders, de composer une épitaphe à sa louange.

Chez Nicolas Gombert, la chanson est une partie importante de son œuvre, puisque l'on a de lui plus de cent pièces de trois à six voix. Par sa prédilection pour l'écriture en canon triple et quadruple, il s'écarte foncièrement de la chanson en usage à Paris. Même lorsqu'il reprend le *Chant des oiseaux* et la *Chasse* de Janequin, son écriture est plus serrée que celle de son modèle. La seule influence parisienne décelée chez lui est une certaine limpidité dans les cadences, mais il ne voit pas qu'il soit nécessaire dans la chanson d'amuser son auditoire avec un langage différent de celui qu'il lui enseigne pour prier. On remarque cependant une différence de style si sensible entre les pièces publiées par Attaignant et celles qu'il donne à Susato que l'on se demande s'il obéit aux impératifs d'une commande d'éditeur ou si son langage s'est progressivement écarté de celui de Paris. Chez J. Moderne il mêle étroitement les deux genres : *Vous estes trop jeune* est idéalement dans l'esprit du thème populaire qu'il prend pour base et laisse prévoir Lassus, tandis que *Tant de travail* ressemble à un motet.

En revanche Clemens non Papa a bien retenu la leçon venue des rives de la Seine, même celle de la chanson à boire, même dans l'alternance des rythmes binaire et ternaire, de l'homophonie et du contrepoint. Il suit plusieurs fois Claudin dans le choix des textes comme dans le style de ses quelque soixante-dix chansons de trois à six voix. Thomas Crecquillon, maître de la chapelle de Charles Quint, est plus varié et coloré, bien qu'il n'utilise presque pas les ressources de l'homophonie. Les instrumentistes s'ingéniaient à adapter *Un gay bergier* et d'autres pièces à quatre voix, courtes et souvent syllabiques. Parfois il commence par les accords à la manière de Sermisy, mais le plus souvent on voit, par la façon approximative dont les paroles s'adaptent à la musique, que ses efforts ne tendent pas à un asservissement au texte et que ses soucis sont purement musicaux. Dans *Lorras tu cela Michault*, il souligne à peine le passage érotique et marque un peu de brio dans un genre pour lequel il n'est pas fait, tandis qu'il égrène

sur des valeurs très courtes huit syllabes de *Si parvenir je puis*. Il est plus inspiré dans *Prenez pitié du mal que j'endure*, où il use d'une formule *ostinato* assez amusante sur « *faire paier l'usure*. »

L'Italie avait très tôt accueilli l'art parisien de la chanson et avec tant d'enthousiasme qu'A. Einstein attribue à son invasion la « pause artistique » que connut la péninsule avant la naissance du madrigal. Ses représentants les plus notables sont Berchem, Verdelot et Willaert, que suivront C. de Rore et surtout J. Arcadelt. Adrien Willaert suivit, au début de sa production, l'exemple de son maître J. Mouton, si l'on en juge par les chansons en canon double que publia de lui Antico en 1520. Dans *Mon mary m'a diffamé*, par exemple, il démontre pour nous que la chanson parisienne avait pris son essor bien avant qu'Attaignant ait achevé de réunir son matériel typographique. D'après son historien, E. Hertzmann, il aurait ensuite italianisé son style pour revenir, vers 1550, à un type de chanson qui ferait la synthèse de l'art néerlandais et des influences italiennes. En fait, son art complexe trahit la variété de sa formation. Il est l'un des derniers à écrire des pièces sur un *cantus firmus* ; il aime alors à charger les autres voix de mélismes, comme lorsqu'il reprend à cinq voix la célèbre *Jouissance vous donneray*, de Sermisy. Il ne se souvient réellement de ses études parisiennes que dans la justesse de sa déclamation et le syllabisme de quelques chansons.

Passons rapidement sur Rore, qui n'a laissé que huit chansons où l'italianisme est flagrant, sur J. Buus qui dédie en 1543 ses œuvres à l'infortunée Renée de Ferrare, et écrit dans un style d'imitation stricte à cinq voix. Le rythme net et tranchant de la chanson parisienne, avec

sa prédilection pour le ♩ ♩ ♩ ♩, favorisait au maximum, aux yeux des Italiens, une interprétation par les instruments soutenant peu l'accord, tels que l'épinette, la guitare et le luth. Attaignant lui-même avait à Paris encouragé le goût du public pour de telles exécutions. En Italie, tandis qu'en 1539 Gardane avertit les musiciens que les « *Canzoni francese a due voci* » sont « *buone da cantare et sonare* », la *canzon francese* en tant que forme instrumentale propre n'apparaît que vers 1543-1545 dans les tablatures de M. Antonio da Bologna et de G. Cavazzoni, alors

que le terme même de « *cançon francese per sonar* » n'apparaît qu'en 1579. On n'est pas peu surpris de constater la continuité de cette vogue jusque tard dans le XVII^e siècle : les *Canzoni francese* à deux voix de J. Gero seront très régulièrement rééditées jusqu'en 1687!

LA CHANSON EN FORME D'AIR

Les années autour de 1550 sont actuellement les moins étudiées par la musicologie. Elles marquent une période de transition entre le type parisien, tel qu'il a été sommairement décrit, et un nouveau type de chanson, moins étroit que le précédent et qui, en tout cas, contenait davantage de facteurs évolutifs : la chanson en forme d'air, qui deviendra peu à peu l'air de cour. A en croire les contemporains, l'origine principale de cette évolution serait l'influence du « vaudeville » ou « voix de ville », chanson populaire dont les différents couplets se chantaient sur une même musique. En fait, c'était le résultat d'un jeu d'influences beaucoup plus complexe, où n'entrait pas seulement en ligne de compte un problème de forme musicale, mais où le goût poétique des musiciens se transformait, où prenait surtout naissance un véritable concept de l'union de la poésie avec la musique.

Il faudra désormais compter avec un double courant, se développant parallèlement : tandis que la vogue de la chanson polyphonique se poursuit pendant la seconde partie du siècle, la chanson en forme d'air attire sur elle le plus gros intérêt des poètes et des humanistes ; sa forme est syllabique, homophonique et surtout strophique. C'est ce dernier caractère qui lui est le plus original, car nous avons eu souvent l'occasion de remarquer dans la chanson parisienne des pièces intégralement syllabiques et homophoniques. Les premiers « airs » semblent apparaître à Paris en 1547, sous la signature de J. Arcadelt. Mais c'est en l'année 1552 que Pierre Certon publie le manifeste le plus éclatant du nouveau genre avec son *Premier Livre de chansons*, qui débutait ainsi :



Ex. 4.

quinze strophes devant se chanter sur ce cadre très simple.

LES MUSICIENS DE RONSARD.

La même année un événement tout aussi considérable s'était produit avec la publication des *Amours* de Pierre de Ronsard, accompagnés d'un supplément musical, d'un style partiellement homophonique mais uniformément strophique, dû à quatre musiciens : Certon, Janequin, M. A. Muret et Claude Goudimel, ce dernier jeune musicien, encore étudiant à l'université, mais qui dirigeait la maison d'éditions de N. Du Chemin et avait sans doute connu Ronsard dans le cercle humaniste de Jean de Brinon.

Bien qu'il se soit trouvé maint humaniste avant la Pléiade pour louer l'accord entre la musique et la poésie, c'est à Ronsard qu'il revient d'avoir créé, par ses écrits et son exemple, une « mystique » de l'union entre les deux arts, qui va marquer profondément l'avenir de leurs rapports : « Comment, écrit-il en 1560 dans la préface du *Livre de Meslanges* d'A. Le Roy et R. Ballard, se pourroit-on accorder avec un homme qui de son naturel hayt les accords? Celuy n'est digne de voyr la douce lumière du soleil, qui ne fait honneur à la Musique,

comme petite partie de celle que si harmonieusement (comme dit Platon) agitte tout ce grand univers... » Mais Ronsard formula aussi dans l'*Abrégé de l'art poétique françois* des règles pour favoriser cette union : l'alternance des rimes dans les élégies et chansons et, d'une manière générale, la régularité strophique dans les pièces lyriques. Lui-même destinait spécialement à la musique certaines de ses œuvres, l'ode, la « chanson », le sonnet et l'hymne. On ne saurait citer ici tous les musiciens — plus de trente — qui répondirent à l'appel du poète. Si *les Amours* restèrent leur principale source d'inspiration, la plupart des autres recueils furent également mis à contribution jusqu'aux *Mascarades* de 1571. Les compositeurs manifestèrent une préférence pour les sonnets, puis pour les odes lorsque leur facture devint plus familière, et surtout pour les poèmes à strophes hétérométriques. D'une manière générale leur choix s'était porté sur les pièces dont le vocabulaire était simple, le sujet clair, fuyant le plus possible l'allusion mythologique. Il peut suffire pour s'en convaincre de considérer les incipit de certains sonnets qui, par six fois au cours du siècle, furent illustrés par des musiciens : *Amour, amour, donne moy paix ou trespas* (Bertrand, Caietain, Janequin, Lassus, Maletty, Montfort), *Plus tu cognois que je brusle pour toy* (Castro, Goudimel, Caietain, Millot, Monte, Sweelinck), *Si je trespasse entre tes bras, Madame* (Boni, Castro, Leurart, Maletty, Millot, Regnard), etc. Mais il est remarquable que pendant plus de dix ans après la publication des *Amours*, aucun musicien n'ait écrit de recueil uniquement consacré au Vendômois. C'est seulement en 1566 que le Toulinois Pierre Cléreau, premier provincial à s'intéresser au poète, publiera un *Premier livre d'odes de Ronsard*, à trois voix, dans un style presque constamment harmonique, assimilable au vaudeville. Comme s'il cherchait à fuir le cadre rigide de 1552, il choisit dans chaque ode les strophes qui lui plaisent, négligeant au besoin la première, et dissèque à plaisir les grandes pièces de Ronsard. Trois années plus tard un musicien « officiel », l'organiste Nicolas de La Grotte, écrit à Paris, dans un goût analogue, un volume de *Chansons de P. de Ronsard*, à quatre voix, dont le succès s'affirme par cinq rééditions et par l'emprunt, dans le recueil à une voix de Jehan Chardavoine (1575), de

plusieurs mélodies prises au supérior de La Grotte et devenues ainsi « populaires ».

Tout indique en ces années que l'estime, le respect deviennent communs entre deux groupes d'artistes qui ont le sentiment de renouer avec une tradition perdue depuis l'Antiquité grecque. Dans des salons de Paris, des châteaux de l'Île-de-France ou de province, des cercles se créent où l'on chante, sous le regard d'un mécène ou d'une princesse mélomane, des chansons accompagnées au luth, où l'on discute de problèmes musicaux. A Paris, le plus célèbre de ces groupes sera, sous Charles IX, celui qui se réunit chez la belle et savante Catherine de Clermont, duchesse de Retz : dans son salon se retrouvaient les musiciens Guillaume Costeley, Adrian Le Roy, les poètes Tyard, Desportes, Jamyn, Jodelle et tout ce que la capitale comptait alors d'artistes, d'écrivains, d'humanistes. Mais bien d'autres groupes mériteraient d'être cités, car la France de la Renaissance ne manquait pas de princes éclairés qui honoraient les Muses et savaient provoquer des rencontres « providentielles » : Tyard et Cléreau se connurent chez le marquis d'Elbeuf, Anthoine de Bertrand et Robert Garnier dans les cénacles des Jeux floraux de Toulouse, et nous avons vu que Jean de Brinon est sans doute responsable de la collaboration de Ronsard avec Goudimel. Avec ce dernier on peut admettre que s'ouvre une nouvelle génération de musiciens humanistes. Arcadelt avait seulement mis en musique deux ou trois pièces de Martial et Horace. Goudimel publie en 1555 un livre d'odes d'Horace (malheureusement perdu) — idée que n'avaient eue ni Janequin, qui sur ses vieux jours sent le besoin de parachever à l'université de Paris une éducation négligée, ni Certon qui s'empêtre dans la préface de ses *Meslanges* (1570) avec une accumulation de souvenirs antiques qui sentent plus le pédantisme que la culture. Même les recueils de musique se chargent de poèmes liminaires à la louange des compositeurs : Baïf loue Janequin, Belleau vante Costeley, Jodelle chante Lassus. Un autre résultat traduit le changement qui s'opère : jusqu'alors les seules éditions de psaumes portaient à la fois le nom du poète et celui du musicien. Désormais ce sera aussi le fait des livres de chansons, celui de Nicolas de La Grotte inaugurant la série en 1569.

INFLUENCE DU MADRIGAL ITALIEN

Parmi les influences qui agirent sur la chanson polyphonique, dont la vogue se poursuit dans la seconde partie du XVI^e siècle parallèlement à celle de l'air, la plus importante est celle de l'Italie. Les musiciens parisiens n'avaient, on l'a vu, jamais complètement ignoré l'évolution de la musique italienne. Leur intérêt ne se manifesta pas seulement par la publication de pièces isolées dans des recueils d'Attaignant et surtout de J. Moderne. Les deux chefs de file, Sermisy et Janequin, ont composé chacun un madrigal qui montre leur familiarité avec les caractères de la forme nouvelle, le premier utilisant le supérius d'un madrigal de Festa, le second à l'aide d'un texte dont l'origine est inconnue.

Mais comme le madrigal atteignit rapidement le niveau d'une forme hautement artistique, le courant le plus fort s'exerça bientôt de l'Italie vers la France — courant dont le point culminant peut être fixé aux environs de 1570. L'influence est déjà visible dans le choix de nouvelles formes poétiques : le sonnet, signe le plus apparent du pétrarquisme, fait son entrée dans la chanson française en 1547 avec *Mort sans soleil* de Boyvin, qui n'était précisément qu'une adaptation par Marot d'une pièce de Pétrarque. Le même recueil (le XXII^e Livre d'Attaignant) renferme aussi le premier « dialogue » par Gardane, *Vostre cuer je supply*, chanson dans laquelle alternent l'Amant et la Dame. Chez P. Sandrin l'italianisme est encore plus évident lorsque, dans *Puisque vivre en servitude*, il paraît copier le style de la frottola. En ces années la chanson a par ailleurs tendance à passer de quatre à cinq voix — norme du nouveau madrigal — la ligne mélodique prend plus de liberté, s'écarte des bases populaires du début du siècle, les compositeurs multiplient, souvent encore avec maladresse, les madrigalismes. Tout cela non seulement sous l'influence directe des Italiens, mais encore plus peut-être sous l'influence indirecte d'un compositeur flamand établi à Munich, Roland de Lassus.

ROLAND DE LASSUS.

Il publie à vingt-trois ans ses premières chansons,

concurrentement à Anvers et Venise (1555). Deux d'entre elles sont éditées à Paris en 1557, et cette date est d'une importance primordiale dans l'histoire de la chanson française, car « Orlande » va remporter jusqu'au début du siècle suivant plus de succès et exercera plus d'influence qu'aucun compositeur natif de France. L'un des principaux artisans de ce succès sera l'éditeur-luthiste Adrian Le Roy, qui va devenir son ami et sera son introducteur auprès du roi Charles IX lors de son voyage parisien de 1571. Ses efforts, tout comme ceux du roi, pour attirer le compositeur à la cour de France, resteront vains. Mais les liens entre Munich, auquel Lassus demeura décidément fidèle, et Paris, ne cesseront pas jusqu'à la mort du musicien, qui réservera même à Le Roy et Ballard la primeur de certaines de ses œuvres et qui écrira une pièce en l'honneur de la capitale (*Possible domaine...*) et une sur la devise du roi. De ses cent quarante-six chansons, la plupart à quatre et cinq voix, on ne peut ici donner qu'une idée très générale. Sa curiosité poétique lui a fait rechercher des textes jusque chez Alain Chartier (*Quand un cordier*) et F. Villon (*Gallans qui par terre*) et, d'une manière générale, au lieu de reprendre des textes déjà mis en musique par d'autres, il manifesta une éloquente prédilection pour les poèmes encore vierges de musique, comme s'il voulait éviter d'être gêné par des modèles. Il fut naturellement intéressé par le mouvement de la Pléiade, mais par la suite donna d'autres preuves de sa facilité d'assimilation, en puisant aussi dans Baïf et même dans Pibrac; dans des chansons publiées en 1576 on sent d'ailleurs que Lassus a fréquenté l'Académie de Baïf et les promoteurs de la musique mesurée.

Pour caractériser son style, on ne peut qu'insister sur l'intime compréhension qu'il a montrée pour le genre et pour l'esprit de la chanson française, pour cette langue qui, après tout, était sa langue maternelle. S'il rejoint parfois le plus pur style parisien, comme dans *Quand mon mari vient du dehors* ou quand il énonce syllabiquement *Un jour vis un foulon*, il le fait souvent avec plus de variété et de finesse. Bien que dans son œuvre le nombre de pièces grivoises soit élevé, on voit bien qu'il ne considère pas la chanson comme un jeu : « le miracle Lassus » est qu'il parvient, avec une écriture plus serrée que ses

émules français, à un sens plus aigu du burlesque et du comique. Ses chansons fourmillent de trouvailles techniques qui doivent beaucoup à l'influence du madrigal; un catalogue de ces madrigalismes serait long à établir et il s'agit généralement d'un formulaire moins simpliste que celui dont se servent à Paris un Boni ou un Costeley. Car c'est tout autant dans son langage harmonique que dans la ligne mélodique qu'il recherche l'expression, une expression qui devient parfois pur symbolisme dans *J'ay cherché la science* ou *La nuit froide et sombre*. Déjà très apparente dans le *Livre de chansons nouvelles*, à cinq voix, publié chez Le Roy et Ballard, cette tendance ne fit que s'accentuer, et c'est bien aussi ce que l'on attendait de lui : une lettre d'Adrian Le Roy, de 1574, montre le roi Charles IX lui-même enchanté de voir le « divin Orlande » suivre la voie de l'Italien Vicentino et du chromatisme le plus avancé. En introduisant dans un genre jusqu'alors étroit « cette langueur favorable au rêve, ces réveils passionnés, la grâce continuelle des lignes » (Pirro), Lassus avait ouvert à la chanson de plus larges horizons.

La musique profane française n'était cependant pas submergée, comme l'était pratiquement la production religieuse, par le courant venu de Munich. Même en province on assimilait rapidement les récentes conquêtes de la chanson. L'un des cercles les plus actifs était celui de Toulouse, où composaient Anthoine de Bertrand et Guillaume Boni, fidèles adeptes de Ronsard, auteurs de chansons d'un type que l'on peut qualifier de « maniériste », en comprenant par là un italianisme modéré par des tendances instinctives. Leur succès à tous deux, si l'on en juge par le nombre élevé de leurs éditions, fut considérable à Paris; et Bertrand, au moins, avait montré qu'il n'était pas si provincial en s'inspirant ouvertement de Vicentino dans une chanson avec des tentatives en quarts de tons, *Je suis tellement amoureux*. Il se moquait par ailleurs un peu de ceux qui usaient du chromatisme à des fins purement ésotériques. Ses critiques s'adressaient sans doute à Guillaume Costeley, organiste et musicien du roi, qui publia en 1570 dans sa *Musique* une chanson spirituelle, *Seigneur Dieu ta pitié*, qui constitue la plus intéressante expérience française dans le

domaine de la musique non-diatonique, et qui a fait l'objet d'une brillante analyse de K. Levy. Quelles qu'aient pu être ses références — venant de l'Antiquité ou de Zarlino — cette œuvre est un signe remarquable du changement de niveau des compositeurs, qui compense l'absence presque totale d'œuvres théoriques de valeur dans la France de la Renaissance.

L'ACADÉMIE DE POÉSIE ET DE MUSIQUE

Nous abordons maintenant la tentative la plus originale de la Renaissance française pour donner au problème de l'union de la poésie et de la musique une solution d'ensemble, un système théorique et pratique complet d'une grande hardiesse. Ce serait cependant une erreur d'exagérer son originalité par rapport surtout aux courants humanistes d'Italie et même d'Allemagne. La séduction exercée par la musique de l'Antiquité était alors générale, de même que les efforts pour en retrouver les « effets ». Il n'est pour s'en convaincre que de constater la familiarité des graveurs avec quelques images simplistes, telles que le roi David et sa harpe et surtout Orphée et sa lyre. Toute la ligne de conduite des humanistes français sera également dictée par ce retour à l'antique : celle de Baïf créant une Académie dont le but était, ni plus ni moins, la Renaissance de l'antique « union », celle de Costeley, de Le Jeune et d'autres musiciens qui voulaient agir, par l'utilisation appropriée de certains modes, sur les âmes des auditeurs. Et comme s'il avait fallu prouver l'efficacité de ces « effets » entre les mains des musiciens, certains écrivains rapportèrent quelques « exploits » contemporains. Le plus fameux était dû à Le Jeune que l'on disait avoir, au cours d'un concert, jeté un auditeur dans une profonde irritation et aussitôt après l'avoir radouci par la seule puissance de sa musique. En fin de compte c'était bien l'étroite sujétion de la musique au texte qui, par l'utilisation des genres chromatique et enharmonique, était réputée posséder le secret d'agir sur les âmes.

Vers 1567 Jean-Antoine de Baïf et le musicien Thibaut de Courville se mirent au travail pour doter la France d'une poésie et d'une musique spécialement conçues pour une union intime qui fasse revivre ces

effets. C'est cette rencontre des deux hommes qui est à la source de l'expérience de la musique « mesurée à l'antique » et de la création de l'Académie de Poésie et de Musique, dont le premier résultat était de donner aux yeux des humanistes de véritables lettres de noblesse à l'art musical et surtout à la chanson française. Car ce qu'ils tentaient « avec grande étude et labeur » sur la poésie en langue vulgaire, les musiciens, par un phénomène assez curieux, ne songèrent pas, semble-t-il, à l'appliquer à la musique religieuse sur paroles latines, dans un domaine où la métrique de la langue leur rendait la tâche absolument naturelle. Après trois années de mise au point, le poète et le musicien rendirent publics leurs premiers essais en fondant une Académie. Cette Académie se présentait presque comme une affaire de gouvernement : la musique d'un pays, disaient les statuts promulgués par le roi Charles IX, reflète l'état social de la nation. Comme Ronsard l'avait dit en d'autres termes quelques années auparavant, les esprits des hommes se comportent selon ce qu'est la musique; là où elle est « désordonnée » les mœurs seront dépravées; là où elle est « bien ordonnée », au contraire, les hommes vivront de saine manière. Il fallait donc établir selon certaines lois cette musique qui devenait l'instrument de l'ordre social. Le Parlement de Paris ne fut pas de cet avis, qui refusa d'enregistrer les lettres patentes de fondation sous le prétexte que l'Académie pouvait corrompre et amollir la jeunesse. Ses membres devaient craindre la naissance d'une nouvelle puissance dont le contrôle lui échapperait et dont les dirigeants, appartenant uniquement à des milieux de la cour, lui étaient quelque peu suspects. Mais l'intérêt personnel de Charles IX pour la musique fit que l'on passa outre à la défense du Parlement et que Baïf obtint définitivement, en mai 1571, les lettres qui l'autorisaient à rendre publique la nouvelle institution.

Les buts et l'organisation de l'Académie étaient plus ambitieux et révolutionnaires que ceux d'aucune autre institution académique. Les membres étaient de deux sortes : les musiciens professionnels, qui avaient à obéir aveuglément à Baïf et à Courville, recevaient un salaire et étaient secourus en cas de maladie; et les auditeurs qui, une fois acceptés, avaient à payer une cotisation. Les

réunions avaient lieu chaque dimanche dans la maison de Baïf, où l'on pouvait lire sous chaque fenêtre des inscriptions grecques en gros caractères tirées d'Anacréon, Pindare et autres. Elles duraient deux heures pendant lesquelles les auditeurs devaient, après avoir présenté à l'entrée un médaillon portant la devise de l'Académie, observer un silence absolu et ne pas s'approcher de la niche où se trouvaient les musiciens. La musique interprétée restait secrète pour tout autre que les membres de l'Académie et interdiction était faite à chacun de copier et de communiquer des œuvres chantées au cours des concerts. Enfin aucun nouveau membre ne pouvait être admis sans le consentement de toute l'assemblée. L'objet même de cette Académie était donc de restaurer « la mesure et le règlement de la musique anciennement usitée par les Grecs et les Romains » et de développer les premiers résultats de « vers mesurés mis en musique, mesurée selon les lois à peu près des maîtres de la musique du bon et ancien âge », en d'autres termes des vers écrits selon les mètres classiques.

Cette idée d'introduire la notion de quantité dans la poésie française n'était pas absolument nouvelle. Depuis la fin du ^{xv}^e siècle il y avait eu des tentatives isolées mais qui étaient restées sans lendemain. Baïf était le premier à appliquer le principe dans des œuvres d'une certaine ampleur et surtout à l'associer à une participation musicale. Laissons de côté sa réforme de l'orthographe qu'il crut devoir promouvoir pour faciliter la composition d'hexamètres ou de vers saphiques et rendre plus visibles les successions de longues et de brèves. L'orthographe française avait en effet besoin de se rapprocher plus étroitement du langage parlé, mais Baïf connut là un échec total. Par ailleurs le poète n'avait pas vu que dans un vers mesuré français cette notion de quantité resterait toujours incertaine et que seule une alternance de syllabes toniques et atones pouvait lui donner le rythme dont il rêvait.

Le second but de Baïf était de faire de l'Académie une « école pour servir de pépinière, d'où se tireront un jour poètes et musiciens, par bon art instruits et dressés ». L'ensemble de ce programme fut réalisé et même, comme on va le voir maintenant, largement

dépassé, mais les conséquences n'en furent pas aussi décisives que l'avait rêvé son promoteur.

Nous n'avons malheureusement pas de précisions sur l'organisation des concerts qui eurent lieu au sein même de l'Académie. La musique instrumentale y avait sa part aussi bien que la musique vocale et il est très vraisemblable que Lassus, au cours de son séjour à Paris, assista à l'une de ces séances à laquelle son ami A. Le Roy aura tout naturellement songé à le conduire, car en août 1571 Baïf, dans sa lettre à Charles IX, parle des « notables personnages tant françois qu'étrangers » et, dès 1574, le compositeur publiait chez Le Roy et Ballard des chansons mesurées — les premières en fait qui aient jamais été imprimées. Dans son désir de convaincre le monde artistique tout entier de la valeur de ses théories, il avait aussi imaginé d'organiser une rencontre de tous les musiciens de la chrétienté, pour mettre à l'épreuve les possibilités émotionnelles de la musique des autres compositeurs et celles de la musique de l'Académie. La rencontre n'eut jamais lieu mais les vues de Baïf dans ce domaine permettent d'apprécier la portée sociale de son entreprise :

J'ai toujours désiré, dédaignant le vulgaire,
Aux plus rares esprits et servir et complaire...

Aveu d'ésotérisme qu'il a plusieurs fois répété dans ses œuvres, parfois pour flatter le roi, qui apparemment le soutenait, mais aussi pour rejeter ses ennemis envieux dans le camp des « barbares ignorants ».

On dit souvent que la mort de Charles IX, en 1573, fut fatale à l'entreprise de Baïf. A l'Académie initiale aurait alors succédé, sous Henri III, une Académie dite du Palais, du nom de son siège qui était au Louvre, et qui fut dirigée par Guy du Faur de Pibrac, auteur de quatrains moralisateurs d'une médiocre valeur poétique, sur lesquels plusieurs musiciens s'évertuèrent, parmi lesquels Lassus lui-même. La vérité est d'abord que le caractère de la cour avait notablement changé après 1573. L'esprit de la Contre-Réforme remplaça dans une large mesure les divertissements de cour par des processions à grand spectacle, où les grands seigneurs troquaient leurs habits de ballet pour ceux de pénitents. Mais ces grands seigneurs étaient à peu près les mêmes que sous

Charles IX. Baïf a décrit lui-même, dans un poème, les changements que les événements lui imposèrent dans le choix de ses collaborateurs. Après Courville il s'attacha le luthiste Jacques Du Faur, qui le quitta bientôt pour se retirer dans le Midi; Claude Le Jeune, compositeur huguenot, qui appartenait à l'entourage humaniste de François duc d'Anjou, et, après la mort de Courville, Jacques Mauduit. La continuité de son effort est ainsi évidente.

Quant à l'école prévue par les statuts, elle fonctionna effectivement puisqu'un compositeur italien émigré, Fabrice Marin Caietain, nous parle en 1576 des leçons qu'il prit de Courville et de Beaulieu. Il leur montra les chansons qu'il avait composées pour son maître, le duc de Lorraine, et, dit-il : « Suivant leurs avertissements et bons avis j'ai corrigé la plupart des fautes que j'avais pu faire en n'observant les longues et les brèves. »

Les traces laissées par la tentative de Baïf dans l'histoire de la chanson furent profondes. Il est difficile de suivre pas à pas l'évolution du genre pendant le déroulement même de son expérience, du fait du secret qui entourait la création des œuvres de l'Académie. Le gros des chansons de Le Jeune, par exemple, ne parut chez Ballard qu'en 1603, 1608 et 1612 et n'exerça donc qu'une influence posthume. Mais il est néanmoins possible d'observer les changements que subit la chanson dans les années 1570-1590. La rythmique s'assouplit et devient plus libre, par l'emploi de valeurs plus courtes et par la disparition de la succession binaire-ternaire, habituelle au début du siècle. La prosodie et la déclamation surtout sont désormais conditionnées par le seul texte, puisque les syllabes longues ont régulièrement une valeur double de celle des syllabes brèves. Cette nouvelle liberté du rythme a pour conséquence, vers 1587, l'apparition des barres de mesure, qu'un musicien de Caen, Guillaume Chastillon de La Tour, explique ainsi : « La musique où tu trouveras des barres est sans mesure; l'autre se chante avec mesure. »

La plus grande réussite dans la voie tracée par Baïf fut celle de Claude Le Jeune, natif de Valenciennes, dont la popularité vers 1585 tend, dans les recueils de chansons, à supplanter même celle de Lassus. Cette année 1585 paraissait le *Livre de Mélanges* contenant des pièces de quatre à dix voix, dont un tiers environ étaient italiennes :

la légèreté et la fluidité de son écriture y sont déjà remarquables; mais il s'agit de chansons d'un style déjà dépassé. Le compositeur, qui paraît avoir été très lié avec Baïf, avait, en compagnie de Nicolas de La Grotte, participé aux divertissements de cour les plus caractéristiques des nouvelles théories académiques. Avec *le Printemps* (1603), et les *Airs* de 1594 et 1608, il fait vraiment éclater le genre traditionnel de la chanson polyphonique tout en appliquant avec rigueur les principes de la musique mesurée. Tout d'abord les proportions de ces œuvres sont souvent considérables, comme par exemple *Mignonne je me plains* (en huit parties). Ensuite il varie les dispositifs vocaux plus qu'on ne l'avait jamais fait jusqu'alors et fait alterner couplets et refrains, « chants » et « rechants » dans un style généralement très harmonique, parce que, dans chacune des quatre ou cinq parties, les syllabes devaient avoir la même valeur. Mais le compositeur sait découvrir derrière les règles de Baïf de grandes possibilités de variété, en décomposant les valeurs, en glissant quelques arabesques à valeur expressive (que l'on retrouvera dans l'air de cour) qui, comme le coup de pinceau du peintre, rehaussent tout à coup le coloris du tableau. Et surtout cette musique est remarquable par son rythme, cette rythmique, explique-t-on dans la préface du *Printemps*, par laquelle les Anciens savaient émouvoir les « âmes des hommes à telles passions qu'ils voulaient » et à laquelle Le Jeune redonna sa véritable place comme créatrice d'« effets ». C'est lui qui convertit Eustache Du Caurroy à la doctrine mesurée en 1605, au cours d'un concert où deux psaumes mesurés de Le Jeune, interprétés par une bonne centaine de chanteurs, suscitèrent l'enthousiasme du public. Les essais (vingt-trois chansons mesurées) que ce musicien inséra par la suite dans son *Second Livre des Meslanges* (publié seulement en 1610) manquent néanmoins par trop de cette « beauté et diversité des mouvements » que Mersenne se plaisait à louer chez Le Jeune.

Les régions du nord et les pays flamands ne furent guère touchés par ce courant : l'italianisme continua à y régner et s'orienta progressivement vers l'art baroque. On le voit déjà avec Philippe de Monte, qui fit la majeure

partie de sa carrière à la cour impériale, et dont un livre de *Sonetz de P. de Ronsard* parut en 1575. Parmi les maîtres de second plan, la fin du siècle nous offre : François Regnard, qui écrit, lui aussi, sur des textes de Ronsard en 1575; Jean de Castro, dont les *bicinia* sont archaïsants et souvent assez mièvres; Hubert Waelrant et André Pevernage, qui restent fidèles à la tradition polyphonique. Il faut faire une place à part à Jan Pieterszoon Sweelinck qui, à Amsterdam, continue à user de l'imitation comme en pleine Renaissance, mais avec les courbes et contrecourbes du style baroque; curieusement il revient à l'écriture à deux et trois voix dans ses *Rimes françaises et italiennes* (1612), au moment où les compositeurs élargissent l'espace sonore en augmentant le nombre des voix. Il doit retenir davantage l'attention comme auteur de psaumes calvinistes et de musique instrumentale.

François LESURE.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES MUSICAUX

La plus grande partie des éditions modernes de chansons se trouvent dans les diverses publications d'H. Expert :

Les maîtres musiciens de la Renaissance française (I, Lassus; III, XVIII et XIX, Costeley; VII, Janequin; X, Mauduit; XI, XII et XIII, Le Jeune; XV, Regnard; XVII, Du Caurroy). Paris, 1894-1908.

Les monuments de la musique française au temps de la Renaissance (III, D. Le Blanc; IV, V et VI, A. de Bertrand) Paris, 1924-1930.

Florilège du concert vocal de la Renaissance (I et III, Janequin; II, Lassus; IV, Costeley; V, Pierre Bonnet; VI, Le Jeune).

Mais on y ajoutera quelques importantes éditions spéciales, consacrées à Janequin (éd. M. Cauchie, 1928), Arcadelt (éd. E. B. Helm, 1942), Lassus (t. XII à XVI de l'éd. Sandberger), Le Jeune (*Airs de 1608*, éd. D. P. Walker, 1^{er} vol., 1950), Philippe de Monte (t. XX de l'éd. Van Nuffel, 1932), Sweelinck (t. VII-IX de l'éd. Seiffert, 1899), les *Chansons au luth et airs de Cour français du XVI^e siècle*, éd. Mairy, La Laurencie, G. Thibault (Soc. de musicologie, 1934) qui contiennent les *Airs d'A. Le Roy de 1571*, et un choix récent qui se veut

représentatif, l'*Anthologie de la chanson parisienne au XVI^e siècle*, éd. F. Lesure (1952).

ÉTUDES

Il n'existe aucune étude générale détaillée analogue, par exemple, à celle qu'Alfred Einstein a consacrée au madrigal italien. En dehors de l'article « Chanson » de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (par F. LESURE et K. J. LEVY pour le XVI^e siècle), amplement muni de bibliographie, on doit citer d'abord deux articles importants, celui de D. BARTHA pour le début du siècle (*Probleme der Chansongeschichte im 16. Jahrh.* dans *ZfMw*, 1930-31) et celui de K. LEVY pour la fin (*Vaudeville, vers mesurés et airs de Cour*, dans *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, 1954).

Les rapports entre poésie et musique ont fait l'objet de travaux bibliographiques :

F. LESURE, *Autour de C. Marot et de ses musiciens*, dans la Revue de musicologie, 1951.

L. PERCEAU et G. THIBAUT, *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI^e siècle*, Paris 1941.

A. VERCHALY, *Desportes et la Musique*, dans les Annales musicologiques, 1954.

F. LESURE, *Musicians and Poets of the French Renaissance*, New York, 1955.

Voir aussi l'ensemble de l'ouvrage collectif *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, éd. par J. JACQUOT, C. N. R. S., 1954.

Les problèmes de la musique mesurée ont été renouvelés par les articles de :

D. P. WALKER, *Musical Humanism in the 16th and early 17th Century*, dans *The Music Review*, 1941, et élargis par :

F. YATES, *The French Academies of the 16th Century*, Londres 1947.

Parmi les études biographiques, qui contiennent une analyse des chansons, on retiendra celles d'E. HERTZMANN pour A. Willaert (1931), de Ch. VAN den BORREN pour Lassus (1930 et 1944), de W. BÖTTICHER pour Lassus également (1958).

Pour plus de détails bibliographiques voir :

G. REESE, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.

LA MESSE ET LE MOTET CHEZ LES FRANCO-FLAMANDS APRÈS LA MORT DE JOSQUIN

L'ÉCOLE franco-flamande ne disparaît pas avec Josquin, et toute une génération de musiciens va continuer le style que ce grand maître avait si brillamment illustré et qui trouvera en Roland de Lassus son génial aboutissement. Cependant il convient de distinguer deux groupes parmi ces compositeurs : ceux qui n'ont pas quitté leur terre du Nord où ils poursuivent leur carrière officielle et ceux qui, au contraire, ont émigré vers l'Italie et qui ont décidé artistiquement en faveur de ce pays.

* * *

Parmi les musiciens attachés aux Pays-Bas, un grand nombre a vu son sort lié à celui de Charles Quint, car cet empereur musicien, formé aux leçons d'un Bredemers, a attiré dans sa chapelle quelques-uns des plus grands noms de la musique. Au dire même de l'ambassadeur vénitien, le souverain entretenait « la plus complète et la plus excellente chapelle de la Chrétienté » et ses musiciens étaient ainsi encouragés à donner tous leurs soins à des œuvres liturgiques qui permettaient aux chantres de faire la preuve de leurs capacités vocales. D'ailleurs, appartenant souvent eux-mêmes à l'Eglise, vivant à la cour de l'empereur dans l'atmosphère de l'Inquisition, il est normal qu'ils se soient surtout consacrés à la musique religieuse qui, contrairement à ce qui se passe en France à la même époque, domine la vie musicale. Pour tous ces musiciens, la chanson semble bien n'avoir été qu'un amusement, et leur œuvre religieuse l'emporte en nombre et en qualité. Dans les messes, l'ancienne technique du *cantus firmus* est, la plupart du temps, abandonnée au profit du nouveau style de la *missa parodia* qui

consiste, en accordant à toutes les voix le même rôle, à se servir d'une composition polyphonique — chanson ou motet — dont on retrouve, tout au long de la messe, non seulement la mélodie mais encore certaines combinaisons harmoniques et rythmiques, variées et développées. Si souvent les compositeurs y font davantage preuve de science que d'inspiration, dans le motet, au contraire, stimulés sans doute par des textes plus neufs et développant en cela la tendance déjà amorcée par Josquin et qui trouvera en Lassus son représentant le plus fameux, ils vont chercher à accommoder leur musique aux paroles. Bien que Josquin soit plus qu'eux dans l'esprit de la Renaissance et qu'il ait plus qu'eux le sens de la beauté plastique et de l'expression, ils n'en sont pas moins — et bien plus que les compositeurs français — ses disciples directs. Mais, alors que Josquin ne se fait l'esclave d'aucun procédé et varie son langage musical en se livrant à toutes les expériences génératrices de beauté, ses successeurs, au contraire, ont tous pratiqué le même style, celui que Charles van den Borren a si justement nommé « style imitatif syntaxique », et ils n'ont pratiqué que celui-là. Ce qui n'était qu'occasionnel chez Josquin devient maintenant un « principe souverain ». Cette manière de composer consiste à attribuer à chaque membre de phrase un thème musical particulier qui est énoncé à chacune des voix en imitation plus ou moins libre, aucune cadence ne venant jamais interrompre la suite du discours. Les phrases s'engrènent les unes dans les autres, formant un tissu à mailles serrées, d'où les épisodes à deux voix de l'âge précédent sont le plus souvent absents. Ce style était certainement le mieux adapté à l'usage de plus en plus répandu de l'exécution *a cappella*, car on obtenait avec la masse des voix de beaux effets de sonorité; mais il rendait difficile la compréhension des paroles, et ces musiciens ont par trop sacrifié le texte à la construction musicale. Aboutissement logique de tout ce qui avait été fait à l'âge précédent, leur art devait amener la réaction du concile de Trente et rendre nécessaire la clarté d'un Palestrina. Les nombreux voyages que ces musiciens ont faits en Espagne à la suite de l'empereur laisseraient supposer qu'ils ont pu être influencés par la musique de ce pays, déjà si développée, et l'on serait tenté de penser que l'on va observer dans

leur œuvre une évolution vers un art nouveau qui représenterait en quelque sorte la musique nationale du royaume de Charles Quint. Or il n'en est rien et, dans ce domaine formé artificiellement, si les sculpteurs et les peintres venus du nord ont vivement ressenti l'influence de l'Espagne, en revanche les musiciens sont restés obstinément fidèles au style qu'ils s'étaient forgé. Ce conservatisme musical, entretenu par les multiples causes sociales et politiques qui ne manquent pas de surgir en de semblables circonstances, a sans doute été également encouragé par les goûts personnels de l'empereur qui est toujours resté attaché à sa Flandre natale. Alors que les Espagnols se sont laissés gagner par la polyphonie étrangère, les Franco-Flamands ont défendu jusqu'au bout la cause de la musique néerlandaise et prouvé ainsi la suprématie indiscutée dont elle jouissait encore.

Parmi ces musiciens impériaux, tous ne méritent pas le même jugement, et dans la liste des maîtres de chapelle de la cour : Gombert, Crecquillon, Canis, Payen et Lestainnier, seuls les deux premiers ont droit à une mention particulière. De Nicolas Gombert, que Finck donne pour le disciple de Josquin, nous ne connaissons ni la date ni le lieu de naissance. On sait qu'il fut de 1526 à 1540 « maître des enfans de la chapelle de nostre sr empereur » et qu'il vécut ensuite à Tournai, mais on ne sait ni où ni quand il meurt. Il est pour nous avant tout le maître de chapelle de l'empereur et les événements de sa vie se résument dans les voyages qu'il accomplit à ce titre. Il est sans doute, de tous ses contemporains, le musicien qui a illustré le plus brillamment le style que nous avons défini d'une manière générale. Son œuvre, qui reflète la tendance de l'époque et oppose soixante chansons seulement à six messes, huit Magnificat et cent soixante motets, est imprimée de 1529 à 1600. C'est dans le motet qu'apparaissent le plus évidemment tous les caractères de son art. Il y renonce le plus souvent, et volontairement, à tout étalage de science et semble surtout préoccupé de donner à ses thèmes la plastique et l'expression qui conviennent à ses textes et de constituer ainsi les éléments d'un langage nouveau. Certainement le plus grand musicien de sa génération, Gombert a le mérite d'avoir été le premier qui ait porté à sa perfection ce style que ses contemporains suivront tous.

Thomas Crecquillon est tout près d'égaliser Gombert par son talent, et ces deux maîtres condensent dans leur œuvre tous les caractères de la musique de ce temps. Sa vie est très obscure : il est à la chapelle de l'empereur à partir de 1540 et meurt à Béthune vraisemblablement en 1557, victime peut-être de la peste qui avait ravagé la ville cette même année. Homme d'église — il fut chanoine à Termonde puis à Béthune — il a mieux écrit pour l'Eglise bien que, seul parmi les musiciens néerlandais de sa génération, il ait écrit plus de chansons (cent quatre-vingt-douze) que de motets (cent seize). Dans ses motets, il emploie toutes les ressources de son art au service des paroles. Son contrepoint lumineux affectionne les longs thèmes calmes, bien balancés, qui permettent aux voix de s'épanouir en sauts d'octaves et en belles séries de gammes.

Si son développement se meut dans les limites d'un art raisonnable, plus intelligemment pensé que spontané, la pureté de son génie mélodique et une singulière grandeur d'expression lui assignent une place « auprès des meilleurs de toutes les époques, » comme le dit Ambros.

Thomas Crecquillon : extrait du motet *Factus est repente de calo* (*Liber septimus cantionum sacrarum*, Louvain, P. Phalèse, 1559, Bibl. d'Upsal).



tes ma gna lo

8 - quen

lo - quen

li a

- quen - tes ma

8 - tes ma gna

- tes ma gna

de i

- gna

8

Bien d'autres musiciens attachés à la maison de Habsbourg mériteraient d'être cités, et il faut au moins mentionner Jacobus Vaet, maître de chapelle à la cour de Vienne, et Pierre de Manchicourt au service de Philippe II qui, tous les deux, appartiennent à la branche conservatrice de l'école néerlandaise.

A l'écart de la vie officielle et peu comblé d'honneurs, a vécu l'un des plus grands compositeurs de cette génération : Jacobus Clemens non Papa. Personnage assez mal connu, après avoir été *succentor* à Bruges il est, en 1550, « *sanger ende componist* » à Notre-Dame de Boisduc et il meurt vers 1556. Avec ses quinze messes, ses quinze Magnificat et ses deux cent trente motets auxquels on peut ajouter cent cinquante-huit *Souterliedekens* (psaumes en néerlandais sur des mélodies populaires), son œuvre religieuse est d'une importance considérable. S'il se sert trop souvent des formules d'un vocabulaire musical qu'il s'est forgé à l'avance — ce qui explique en partie sa fécondité — son rythme vif, sa ligne mélodique nerveuse qui procède volontiers par sauts lui confèrent un style personnel. De plus, son œuvre est une de celles qui ont permis à E. Lowinsky d'établir pour l'exécution des motets l'usage d'un « art chromatique secret » déjà très organisé mais tenu secret pour des raisons religieuses puisque l'Eglise était opposée à ce chromatisme, qui semble bien, de plus, avoir été destiné à souligner des textes favorables à l'esprit de la Réforme. Ce procédé, qui consiste à donner des compositions du style le plus conservateur alors que, pour un petit nombre d'initiés, elles revêtent une forme révolutionnaire, apparaît comme tout à fait en harmonie avec la tendance ésotérique de la Renaissance. Ne faut-il pas y voir aussi, comme le note Lowinsky, l'expression de « la joie sereine de l'artiste créateur qui prend ainsi conscience qu'aucune oppression ne peut mettre en esclavage l'esprit de l'homme » ?

Un deuxième groupe de musiciens est formé, au contraire, d'hommes qui ont été perméables à l'influence d'une contrée étrangère, l'Italie, où ils introduisent la technique franco-flamande en même temps qu'ils puisent dans le pays les éléments d'un style nouveau. Presque

tous ces compositeurs venus du nord, Philippe Verdelot, Adrian Willaert, Cyprien de Rore, Jacques de Wert, Jachet Berchem, ont été avant tout des madrigalistes et ont transporté dans leurs motets bien des hardiesses du madrigal, ce terrain d'essai par excellence des innovations, et le traitement expressif du texte propre à cette forme. Parmi eux, Willaert, qui est un des compositeurs les plus importants de polyphonie sacrée (le motet est le genre qu'il semble avoir préféré), est aussi celui qui illustre le plus clairement le rôle complexe joué par ces émigrés. Il occupe même une position unique parmi ses compatriotes. Cet élève de Mouton, né dans les Flandres vers 1480, après des séjours à Rome, à Ferrare et à Milan, est élu en 1527 maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, poste qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1562. Ce séjour de trente-cinq ans devait aussi bien influencer son œuvre, où s'observe une synthèse progressive des caractères italiens et franco-flamands, que contribuer à donner à Venise la première place dans la vie musicale en faisant apprécier la technique néerlandaise aux compositeurs de Vénétie, qui, depuis les premières décades du siècle, formaient déjà une véritable école. Les deux tribunes d'orgue qui se faisaient face à Saint-Marc ont permis à Willaert d'appliquer avec un rare bonheur, dans quelques-uns de ses psaumes, le procédé de composition à deux chœurs où chacun de ceux-ci alterne avec le *tutti* à huit voix, procédé qui était déjà employé par l'école de Venise et dont certaines esquisses de Lassus semblent bien être des essais qui ont précédé les publications de Willaert. Ces *cori spezzati* (chœurs « rompus ») sont à l'origine de toute une littérature à double chœur qui va caractériser l'école vénitienne avec les Gabrieli. Si l'on retrouve dans certains motets de Willaert la technique néerlandaise avec canons organisés, imitations strictes et autres procédés d'*arte sofistica*, cependant, sous l'influence de la culture humaniste et en opposition à cette technique, s'y développe le style « moderne », ce style qui consiste en une juste déclamation du texte, une accentuation correcte du latin et dans lequel rythme, mélodie, harmonie ne sont plus conditionnés que par les paroles. Sans renier l'héritage de la vieille polyphonie du Nord, Willaert en maintient l'esprit tout en lui donnant une forme nouvelle, et cet aspect multiple de son talent

lui a valu la plus grande renommée auprès de ses contemporains. Il marque un des jalons importants dans l'histoire de la musique européenne. Il fut aussi l'un des professeurs les plus influents de son époque, et de nombreux compositeurs néerlandais et italiens se réclameront de son enseignement.

* * *

Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, on assiste à une désintégration de la toute-puissante polyphonie néerlandaise qui s'est laissé alors pénétrer par la clarté italienne. Peut-être aussi sous l'influence des prescriptions du concile de Trente, le contrepoint s'allège, la technique de la division des voix aère la polyphonie et les paroles sont toujours entendues. Deux musiciens ont surtout contribué à réagir contre l'édifice pesant du style imitatif syntaxique dont ils marquent en quelque sorte le dénouement : Philippe de Monte et Roland de Lassus. On ne peut manquer d'être frappé par le parallélisme de leur vie, même dans les détails les plus accidentels. Tous les deux sont originaires des provinces du Nord et à peu près contemporains : Monte, né à Malines en 1521, Lassus, né à Mons en 1532. Tous les deux sont chanteurs : Monte basse, Lassus ténor. Tous les deux, après avoir passé en Italie leurs années de jeunesse et de formation, vont ensuite occuper jusqu'à leur mort un poste de maître de chapelle dans une cour germanique : Monte à Vienne et Prague où il restera quarante ans, Lassus à Munich où il restera trente-huit ans. Tous les deux ont ressenti profondément l'influence de l'Italie et du madrigal, dont les audaces nouvelles vont marquer toute leur œuvre. Mais, alors que Monte, ennemi de l'expression intense et peu attiré par le chromatisme, se contentera d'enrichir sa science profonde de l'harmonie et du contrepoint par quelques conquêtes issues du madrigal, en restant toujours dans les limites d'un art mesuré et clair qui le rapproche de Palestrina, Lassus, lui, va épuiser toutes les richesses qu'il peut tirer de ce trésor qu'est pour lui la vie. Il est vrai que les deux hommes étaient essentiellement différents et comment comparer ce Monte, tranquille et timide « *wie ain junkfrau* », avec le Lassus que nous révèle la précieuse correspondance qu'il échangea avec

le duc héritier de Bavière, Guillaume ? Dans cette cinquantaine de lettres, le musicien nous dévoile sans aucun artifice cette nature complexe qui, du sérieux le plus profond, l'entraîne sans transition aux plaisanteries les plus folles : assonances échevelées, mélange de langues, rimes insensées. Faut-il voir dans ces « calembredaines au gros sel », selon l'expression de van den Borren, les plaisanteries d'un bouffon conscient de son rôle ou l'expression d'une déformation pathologique ? Un passage comme celui-ci :

...abandonné, loing du né, de maison, de buisson, de jardin au matin, de tous fruits, non pas cuit, et de fleurs et d'odeurs, et en somme moi povre homme, de tout bien n'ai plus rien...

peut aussi bien évoquer certaines énumérations de Rabelais que les observations de Charcot et le mélange insensé de mots assemblés par assonance chez les fous. « Je suis quasi pour devenir un Monsieur fou », écrit Lassus lui-même, et le médecin de la cour de Bavière avait diagnostiqué chez lui, durant ses dernières années, une « *melancholia hypocondriaca* » contre laquelle, peut-être, il essayait de lutter par ces explosions burlesques. Quoi qu'il en soit, son œuvre, si elle révèle cette complexité de sa nature, reste toujours dans les limites du raisonnable, et c'est bien plutôt le génie que la folie qui l'a entraîné vers des régions de la sensibilité jusqu'alors jamais soupçonnées. Il a atteint une profondeur incomparable et poussé à l'extrême l'interprétation des sentiments. Il est le musicien qui représente avec le plus de vérité l'homme de la Renaissance, profondément humain, curieux de tout, et il a pratiqué toutes les formes, s'est rallié à tous les styles pour exprimer toutes les nuances de sa pensée. Il a su tirer toutes les leçons de cette vie aventureuse bien différente de celle de ces chantres auxquels il ne faut demander que l'accomplissement de leur métier, car il s'est tenu à un niveau bien supérieur à celui de ses congénères. Il eut à satisfaire une clientèle très diverse, passant très jeune du milieu frivole et profane de Naples chez le poète Giovanni Battista d'Azzia, à l'austérité de Rome où il est nommé à vingt ans maître de chapelle de la basilique du Latran. Un court passage en Angleterre, puis quelques années dans cette ville de négociants cultivés qu'était alors Anvers vont achever

le cycle de ses voyages avant qu'il aille à vingt-quatre ans passer le reste de son âge à « Minichen la Jolie ».

Issue d'expériences aussi diverses, il n'est pas étonnant que son œuvre reflète un talent aux multiples aspects, qui va de la villanelle pittoresque aux motets les plus sombres. Si l'on ajoute que Lassus était profondément croyant et que l'ardeur de la Contre-Réforme a de plus en plus pénétré son œuvre religieuse en même temps que le madrigal lui fournissait les éléments d'un langage symbolique plus riche, on comprendra tout ce que cette œuvre va révéler dans le domaine de l'expression des paroles. A vrai dire, ni la messe, ni le Magnificat ne lui ont donné l'occasion de manifester un talent très neuf. Ces textes imposés, et dont la permanence a atténué la résonance personnelle, constituent des entraves sévères pour ce grand lyrique. Dans ses cinquante-trois messes (pour la plupart messes-parodies), il fait preuve d'une science contrapuntique peu commune mais sans atteindre jamais à l'émotion que sait provoquer un Palestrina. Quarante de ses cent Magnificat sont des Magnificat-parodies sur des pièces latines, italiennes ou françaises, et il s'y livre à un travail thématique admirable, mais la symétrie strophique de ce cantique de la Vierge n'a guère stimulé la sensibilité du compositeur qui reste souvent étranger à son texte.

Le motet, par ses aspects plus divers, son absence de tradition liturgique, convient admirablement, par contre, au talent de Lassus. Il élargit considérablement le choix des textes et cherche tout ce qui dans les Ecritures peut nourrir son imagination musicale. Il en résulte un *corpus* extrêmement varié qui lui permet d'exprimer, grâce à des émotions très différenciées, toutes les faces de son talent. Le nombre de ses motets est considérable et le seul *Magnum opus musicum*, publié après sa mort par ses fils Rodolphe et Ferdinand, en contient cinq cent seize. Une analyse détaillée permettrait d'y relever tous les artifices du style de Lassus; mais il faut se contenter d'en tirer les caractères généraux. Ces motets — de deux à douze voix — marquent le point culminant de la polyphonie néerlandaise; cependant, comme Lassus est beaucoup moins un disciple qu'un inventeur, sa personnalité éclate à chaque instant. Il fuit le prévu, l'équilibre, le calme de la mélodie par degrés conjoints et tout ce qui fait l'art

d'un Palestrina, mais il se complait dans les effets de surprise, d'inattendu, avec une ligne mélodique coupée de larges sauts ou de silences soudains, des contrastes de rythme, de style aussi, passant de l'écriture polyphonique à l'écriture verticale, tout cela dans le but d'exprimer le contenu émotionnel et pictural du texte. Le madrigaliste est toujours présent et il abonde en trouvailles heureuses qui ont permis à Joachim Burmeister de codifier dans ses traités certaines de ces formules qu'il donne comme modèles de « *figurae* ». Si dans quelques-uns de ses premiers motets Lassus reste fidèle à ses prédécesseurs néerlandais, très vite il éclaire son écriture et renouvelle son langage par les procédés madrigalesques. Le célèbre motet *Timor et tremor* ou le *Christe Dei saboles* offrent de beaux exemples d'un chromatisme expressif issu directement du madrigal. Bien que tous les états d'âme soient exprimés, le choix des textes dénote cependant une certaine propension à la tristesse, une hantise du destin de l'homme, une inquiétude devant la mort si bien exprimée dans le *Timor mortis*, où la gamme de la basse qui décrit la mise en terre est d'un pittoresque prenant.

Certains cycles que l'on peut assimiler à la forme du motet, mais dont les textes dépassent par leur contenu la portée de ceux des motets ordinaires, semblaient devoir convenir au talent de Lassus, soit par leur étrangeté mystérieuse, comme les *Prophéties des Sibylles*, soit par la profondeur du désespoir qui s'exprime dans les Plaintes de Job, soit par l'angoisse qui se fait jour dans les Psaumes de la Pénitence ou encore par la nostalgie raffinée des Lamentations de Jérémie. Dans ses *Prophe-tiae Sibyllarum*, écrites alors qu'il n'avait que vingt-huit ans, l'esprit madrigalesque triomphe avec un chromatisme systématique qui exprime avec bonheur, comme le note Pirro, « les prévisions d'un avenir merveilleux ». Dans la préface, Lassus explique lui-même les principes esthétiques qui l'ont guidé et dit qu'il a cherché à provoquer l'étonnement grâce à ce chromatisme encore nouveau. La succession des harmonies inattendues ne manque pas en effet d'éveiller la surprise. (ex. 2)

R. de Lassus : extrait des *Prophetiae Sibyllarum*, II *Sibylla Libyca*
(*Das Chorwerk*, cahier 48, éd. J. Therstappen).

re - gi - nae mun -

re - gi - nae mun -

8 re - gi - nae mun -

re - gi - nae mun -

- di, sanc -

- di, sanc -

8 - di, sanc -

- di, sanc -

tus per sae - cu - la vi - vus

tus per sae - cu - la vi - vus

8 tus per sae - cu - la vi - vus

tus per sae - cu - la vi - vus

Ex. 2.

De la même époque datent ses *Lectiones sacrae novem ex libris Hiob*, d'un style homophone plus sobre mais où la révolte et l'amertume du prophète sont admirablement traduites par la musique. Bien faits pour stimuler son talent étaient aussi ces *Psalmi Davidis poenitentiales* qu'il composa à la demande d'Albert et pour l'usage privé du duc de Bavière, et où le psalmiste exprime tour à tour la crainte du pécheur en même temps que l'espoir en la bonté divine. D'une grandeur un peu massive, ces motets à cinq voix, d'où le chromatisme est à peu près absent, dégagent une émotion intense. Le médecin et humaniste Samuel Quickelbergs, dans ses commentaires, ne manque pas de noter la mélodie « lamentable et plaintive » qui traduit si justement le texte et combien Lassus a su rendre l'action présente à nos yeux par les sortilèges de la musique. Les Lamentations, *Hieremiae Prophetæ Lamentationes*, œuvre de maturité, allient un admirable contrepoint au symbolisme madrigalesque le plus délicat et constituent un des sommets de l'art de Lassus.

Aucun compositeur, au XVI^e siècle, sauf peut-être Josquin, n'a vu reconnaître son génie par ses contemporains avec autant d'unanimité que Roland de Lassus. Le duc Albert fait orner de superbes miniatures par le peintre Hans Muelich le manuscrit des Psaumes de la Pénitence, qui est encore aujourd'hui à la Bibliothèque de Munich; le roi Charles IX, à l'audition des œuvres du compositeur, « en a esté sy ravy que ne le vous puis escrire » dit Adrian Le Roy; l'empereur Maximilien II lui octroie des lettres de noblesse et le pape Grégoire XIII lui décerne le titre de chevalier de Saint-Pierre à l'Eperon d'or; les offres les plus tentantes lui sont faites par le roi de France et le prince-électeur de Saxe; les poètes le célèbrent dans leurs vers; ses œuvres sont éditées partout, à Munich, à Anvers, à Paris, à Venise. Ces honneurs, dont il est partout l'objet, sont bien dus à ce musicien, un des plus grands de tous les temps, et il porte sur lui-même le jugement le plus clairvoyant lorsqu'il écrit le 14 mai 1574 :

Je pense, e pens penser la vérité, que j'ai fait autant d'honneur au s^r duc Albert par tout les lieux ou me suis trouvé (pour home de ma qualité), que lui fera jamais serviteur qu'il aie.

Nanie BRIDGMAN.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

PIRRO (A.), *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XV^e siècle*, Paris, 1940.

LOWINSKY (E.), *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, New York, 1946.

VAN DEN BORREN (Charles), *Le Moyen Age et la Renaissance*, « La musique en Belgique du Moyen Age à nos jours », Bruxelles, 1950.

REESE (G.), *Music in the Renaissance*, Londres, 1954.

The Age of Humanism, « New Oxford History of Music », vol. IV, Londres, à paraître.

MONOGRAPHIES

BERNET KEMPERS (K. Ph.), *Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten*, Augsburg, 1928.

VAN DEN BORREN (Ch.), *Orlando de Lassus*, Paris, 1920.

SCHMIDT-GÖRG (J.), *Nicolas Gombert*, Bonn, 1938.

VAN DEN BORREN (Ch.), *Roland de Lassus*, Bruxelles, 1944.

BOETTICHER (W.), *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Cassel, 1958.

ÉDITIONS COMPLÈTES

WILLAERT (A.), *Opera omnia* (« Corpus mensurabilis musicae », 4), 4 vol. de motets parus, éd. H. Zenck, Rome, 1950.

GOMBERT (N.), *Opera omnia* (« Corpus mensurabilis musicae », 6), 1 vol. de messes paru, éd. J. Schmidt-Görg, Rome, 1951.

CLEMENS NON PAPA, *Opera omnia* (« Corpus mensurabilis musicae », 4), 2 vol. de motets parus, éd. K. P. Bernet Kempers, Rome, 1951.

LISSUS (R. DE), *Sämtliche Werke*, 21 vol. parus, éd. F. X. Haberl et A. Sandberger, Leipzig. (W. Boetticher entreprend de compléter cette édition, Bärenreiter-Verlag, Cassel.)

LA FROTTOLA ET LE MADRIGAL EN ITALIE

LA FROTTOLA

LE 28 novembre 1504, Ottavio Petrucci faisait paraître à Venise le premier livre de ces *Frottole* qui devaient remporter un si grand succès que cet éditeur en poursuivit la publication jusqu'au onzième livre en 1514. Dès 1510, Antico à son tour avait sacrifié à la mode et avait inauguré l'impression musicale à Rome avec un recueil de *frottole*. A Sienne chez Pietro Sambonnetto, à Naples chez Canetto, à Rome encore chez Giacomo Pasotti et Valerio Dorico, un peu partout en Italie les frottole éclosent et, rien qu'en 1507, six éditions en sont publiées par Petrucci. Cette éclosion avait d'ailleurs été précédée d'une activité que les manuscrits de la fin du siècle précédent nous ont transmise et qui nous confirme que la frottola était déjà née dès le dernier quart du xv^e siècle. Comme la chanson en France, la frottola devient le matériel de choix de la musique instrumentale et, dès 1509, le luthiste Bossinensis adapte les frottole pour son instrument tandis que Antico, quelque dix ans plus tard, les destine aux instruments à clavier. Mais après 1533, date du dernier recueil, la frottola disparaît du monde musical après une vie d'un demi-siècle, cédant la place au madrigal qui, justement vers cette même année, commencera sa carrière.

Frottola, c'est le nom que portent les recueils musicaux et qui désigne d'une manière générale la chanson profane pratiquée en Italie de la fin du xv^e siècle jusqu'au premier tiers du xvi^e. On a beaucoup discuté sur l'origine de ce mot sans parvenir à un résultat concluant et il importe peu, en vérité, que le petit fruit (*frutta*), la plaisanterie (*frotta*) ou la foule (*frotta*) en soit l'origine. Cependant, on le rencontre pour la première fois, semble-t-il, dès le xiv^e siècle, dans un madrigal de Lan-

dini où Dame Musique se lamente de ce que les esprits cultivés abandonnent son art si parfait pour les « *frottole* » qui désignent bien ici des chansons de rue. Voilà qui paraîtrait donner raison à la dernière étymologie et qui conviendrait d'ailleurs parfaitement au style de ces chansons qui, bien que pratiquées par une société cultivée, affectent cependant un genre populaire. Car aux ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, la musique populaire représente en Italie l'élément indigène qui va saper la toute-puissante polyphonie franco-flamande. À côté de la musique officielle pratiquée par les musiciens du nord, un courant de musique populaire ne cesse de parcourir le pays et Matteo Spinelli, sous le règne de Manfred, au ^{xiii}^e siècle, parle déjà des nuits qu'il passait à Barletta « *cantando strambotti et canzone* », coutume qui ne se perdit pas puisque, trois siècles plus tard, Andrea Calmo raconte ainsi ses nuits à Venise : « *portavamo i nostri lauti in barca, cantando barzelette per Canal Grande... e... strambottizavamo zorziane* ». Au ^{xv}^e siècle, le peuple qui ne pouvait s'intéresser à l'art pratiqué par les musiciens étrangers auxquels on donnait le nom générique d'*Alemanni*, faisait de la musique pour son compte, et c'est durant ce siècle que va se produire, tant dans le domaine poétique que dans le domaine musical, le rapprochement entre l'art des lettrés et celui du peuple. Poètes et musiciens vont créer de nouveaux genres qui, bien qu'imprégnés d'éléments populaires, n'en resteront pas moins des créations artistiques. Le *rispetto* ou *strambotto* sera la forme poétique la plus commune alors que la *frottola* sera la forme musicale. Dans ce sens, la *frottola* peut être considérée comme le témoin du réveil d'une musique nationale italienne. Après la brillante floraison de l'*ars nova* au ^{xiv}^e siècle, il semble que le siècle suivant n'ait pas su développer ce riche héritage et que, dans le domaine musical, l'Italie soit en sommeil. La chanson dite bourguignonne envahit le pays comme le prouvera le contenu de l'*Odbecaton*, premier recueil de musique, imprimé à Venise. Cependant, à Florence, autour de Laurent le Magnifique, on se passionne pour la langue vulgaire et Laurent lui-même écrit ces *canti carnavaleschi* que son musicien Heinrich Isaac met en musique, premières manifestations d'un art national qui s'alimente aux sources authentiques de

l'art populaire. Toutes les chansons italiennes d'Isaac se séparent nettement du style ultramontain en adoptant une écriture plus simple, un ton plus naturel, et suivent en cela l'idéal de Leon Battista Alberti qui préférait « *giovere a molti che piacere a pochi* ».

Mais c'est la frottola qui marquera l'achèvement de ce mouvement amorcé à Florence et c'est à la petite ville de Mantoue que revient l'honneur de sa naissance. Ferrare et Urbino suivront bien aussi cette mode qui se répand à Venise et jusqu'à Florence, Rome et Naples, mais c'est à Mantoue qu'elle est née et qu'elle fleurira avec le plus de bonheur. Cela grâce à Isabelle d'Este. On a souvent insisté sur le rôle prépondérant de la femme du marquis François de Gonzague et il ne semble pas exagéré de lui accorder la plus grande part dans le réveil de la musique nationale en Italie. Le goût de cette femme cultivée était évidemment prépondérant et, dans cette petite cour tranquille, un peu éloignée des agitations politiques, elle s'entoura de poètes auxquels la langue de leur pays inspirait des poèmes simples, matériel de choix pour les musiciens que ce petit art passionnait. Une floraison de recueils de poésies en manuscrit ou imprimées perpétue pour nous ce qu'était alors l'art de ces poètes. Il faut bien dire que sa qualité est très faible et les historiens de la littérature se sont montrés sévères pour lui. Pour nous, musiciens, il a le mérite d'avoir donné naissance à une musique nouvelle, car le but essentiel de toute cette littérature c'est d'être mise en musique. C'est la *poesia per musica* telle que la désignent bien certains titres des recueils littéraires du temps, comme les *Strambotti d'ogni sorte et sonetti alla bergamasca gentilissimi da cantare in su liuti et variati stromenti*. Cette destination musicale est quelquefois aussi soulignée par les illustrations de la page de titre qui s'orne alors soit d'un joueur de luth ou de flûte, soit d'une petite formation instrumentale avec chanteurs ou danseurs. Bien que cette poésie représente la réaction contre la littérature savante et illustre l'engouement encore tout neuf pour la langue italienne, le *volgar*, ce serait un tort de la croire issue du peuple. C'est un art d'un genre populaire mais pratiqué par des gens de cour, car tout le monde versifie, non seulement les poètes de profession, mais encore les

gentilshommes et Isabelle elle-même qui avait appris l'art de faire des vers du poète Antonio Tebaldeo, alors qu'elle était encore chez son père le duc d'Este, Hercule I^{er}. De nombreux genres poétiques sont alors pratiqués : ode, *capitolo*, *barzelletta* (ou frottola), *sonetto*, *strambotto*, qui seront tous utilisés par les musiciens. Lorsqu'on examine le contenu des recueils de Petrucci, on s'aperçoit, en effet, qu'un grand nombre de formes y sont représentées (avec cependant une large préférence accordée au *strambotto* et à la *barzelletta*) et on peut s'étonner que l'éditeur ne les désigne le plus souvent que du seul nom de *frottole*. Sans doute a-t-il choisi ce mot pittoresque capable de frapper la curiosité de l'acheteur et de flatter le goût du lettré pour la langue de tous les jours et le style populaire.

Malgré la diversité de ses formes poétiques, il serait vain et stérile d'appliquer à la frottola (genre musical) une analyse systématique qui consisterait à rechercher dans la composition musicale un reflet de chacun des genres littéraires. En réalité, lorsqu'on examine un recueil de ces pièces, on est frappé par le fait que deux tendances d'écriture s'y font jour et que l'on peut définir brièvement par style syllabique et style mélismatique. Le premier est celui qui s'applique à la frottola proprement dite (et aussi au sonnet, à l'ode et au *capitolo*), alors que le second est exclusivement celui du *strambotto* qui se détache nettement avec un traitement particulier. De ces deux tendances, la première témoigne du goût éternel pour la pièce longue, strophique et avec refrain, qui s'apparente au style populaire mais dérive aussi de l'ancienne *ballata* de l'*ars nova*, tandis que la deuxième reflète le goût d'une société aristocratique pour la pièce courte, à contenu sentimental, que la musique pouvait enrouler de sa *passionalità*, selon l'heureuse expression de Li Gotti. C'est ce dernier aspect que certains ont voulu voir lié à l'influence étrangère de la chanson bourguignonne du x^v^e siècle, alors que le premier représenterait, au contraire, le génie propre de l'Italie en réaction contre l'art trop évolué importé du Nord.

La frottola répond, en général, à la définition qu'en donne le dictionnaire de l'Académie florentine de la Crusca : « *canzone in baia* » (chanson sur le ton de la

plaisanterie), et c'est en effet le plus souvent un sujet plaisant que traitent ces petits poèmes composés d'une *ripresa* de quatre ou six vers, puis de plusieurs strophes de six ou huit vers et d'un refrain qui emprunte soit les deux premiers soit les deux derniers vers de la *ripresa* et qui est souvent fourni par un thème de chanson populaire. Sur ce petit texte spirituel, le plus grand souci du musicien est certainement la compréhension des paroles. Le compositeur, pour conserver la plus grande clarté du texte, s'en tient à un syllabisme rigoureux et s'applique à établir la concordance la plus étroite entre le mètre poétique et le rythme musical :

(Paris, Bibl. nat., Ms. Rés. Vm⁷ 676, f^o 80^{vo}-81^{ro}.)

Non è almon - do il maggior sten - to

Non è al mondo il maggior sten - to

Non è almon - do il maggior - stento

Non è almon - do il maggior sten - to

Ched'amor cru - del e cie - co

[Ched'amor cru - del e cie - co]

[Ched'amor cru - del e cie - co]

[Ched'amor crudel e cie - co]

Malgré cette obédience, on n'y relève pas toujours un esclavage aussi grand que celui qu'on a souvent voulu y voir vis-à-vis de la structure formelle du poème et, si un point d'orgue ponctue le plus souvent la fin de chaque vers, dans certains cas aussi une seule phrase musicale s'applique à deux vers. Sur le schéma poétique : ripresa (quatre ou six vers), strophe (six ou huit vers), refrain (deux premiers ou deux derniers vers de la ripresa) les musiciens s'ingénient à varier autant que possible les répétitions musicales et l'on va du plan le plus simple : *ab aab ab*; *ab bbb a*, où le matériel musical se réduit à deux thèmes, jusqu'à des formules comme : *abbc aabd ababbcbc aabd* ou *abbc deeb abbc*, *ab ccd b*, dont on pourrait multiplier les variantes et qui montrent que le compositeur s'efforçait de rester indépendant à l'égard de son texte. Les reprises musicales se font souvent sur des paroles différentes alors que, au contraire, la répétition d'un même vers se fera sur une phrase musicale différente. Malgré tout — et bien que la frottola soit plus variée que la villanella de la fin du siècle — il est impossible d'éviter totalement la monotonie qui s'attache à toute pièce strophique avec son refrain attendu et inévitable.

Au ton de la plaisanterie qui anime le plus souvent le texte des frottole proprement dites, le strambotto oppose son caractère mélancolique. « *Poesie che si cantano dagl'innamorati* », dit la Crusca, et il traite, en effet, le plus souvent de l'amour. Cet autre genre préféré des musiciens est constitué d'une strophe de huit hendécasyllabes suivant le schéma de rimes *abababcc* ou *abababab*, mais quelquefois aussi une seule rime pour les huit vers. A l'inverse de la frottola, il voit souvent sa ligne mélodique s'étirer sur de longs mélismes qui rompent le rythme du vers et permettent d'illustrer certains mots expressifs (voir ex. 2, ci-contre).

Malgré l'unité de la structure littéraire, les premiers strambotti sont des compositions strophiques (mais sans refrain) puisque les deux premiers vers seuls sont mis en musique et qu'il semble bien que la pièce était ainsi divisée en quatre sections de deux vers sur lesquels on répétait le même motif musical; un court postlude instrumental terminait quelquefois la composition. Mais peu à peu, une évolution va se faire sentir : dès le

I - te sus -

-pir - la do -

-pir [la do -

sus - -pir - [la do -

- vea mor - vi me -

- vea - mor vi me -

- ve[a - mor vi me -

- vea - mor vi me -



Ex. 2.

quatrième livre de Petrucci, deux *strambotti* ont leurs quatre premiers vers mis en musique, réduisant ainsi le *strambotto* à une composition en deux parties. Quelquefois aussi, les deux premiers vers et les deux derniers sont illustrés, la première partie est alors répétée trois fois sur les six premiers vers alors que les deux derniers ont leur musique propre. Enfin il existe aussi quelques *strambotti* *durchkomponiert* (où la composition est continue, sans répétitions) comme le *Occhi miei* de Cara. Ce genre semble donc dirigé vers le progrès, c'est-à-dire vers cette forme libre de toute entrave que constituera le madrigal.

Ces deux genres jouissent de la même faveur auprès des musiciens. Si les premiers recueils de Petrucci contiennent plus de frottole proprement dites, le quatrième donne la préférence au *strambotto*, et le beau manuscrit de Modène (F. 9. 9.) ne contient presque que ce genre alors que le manuscrit de la Bibliothèque nationale daté de 1502 (Rés. Vm⁷ 676) compte quarante-trois frottole contre trente-cinq *strambotti*. Le *strambotto* est aussi la forme qu'adoptent les pièces de circonstance comme l'hymne à Hercule d'Este, *O triomphale diamante*, et c'est également sur des airs de *strambotti* que se chantent les *laude*, suivant le principe du travestissement spirituel qui consistait à transformer une chanson profane en y adaptant des paroles religieuses.

Frottole et strambotti sont le plus souvent à quatre voix bien que la forme à trois voix soit encore pratiquée jusqu'au début du xvi^e siècle. Quelques pièces à cinq voix marquent des essais timides d'enrichissement de l'harmonie que le madrigal adoptera souvent. L'écriture, plus harmonique que polyphonique, secoue les liens étroits du contrepoint savant des Franco-Flamands et le style d'imitation est peu employé. La partie supérieure prend, de ce fait, une importance prépondérante avec une mélodie qui se dessine toujours plus nette et saillante tandis que la basse a déjà un rôle de soutien harmonique et procède par sauts de quarte et de quinte avec souvent une chute typique d'octave à la cadence. L'harmonie est simple, avec quelques traces d'archaïsme comme la cadence « de Landini » sur la sixte de la tonique, caractéristique du siècle précédent :

(Paris, Bibl. nat., Ms. Rés. Vm⁷ 676, f^o 86^{vo}-87^{ro}.)



Ex. 3.

La quarte augmentée est un moyen expressif souvent employé, mais le chromatisme effectif n'est pas encore utilisé bien qu'un strambotto comme *Suspir soavi* de Tromboncino ait déjà un coloris complexe qui annonce le madrigal. D'ailleurs, certaines innovations prêtées au madrigal se trouvent déjà ici sous une forme fruste et on décèle une compréhension et une traduction du contenu sentimental du poème. Si la frottola proprement dite, imitant en cela la chanson populaire, reste assez étrangère à ce qu'expriment les paroles et conserve toujours un rythme précis et martelé opposé à l'expres-

sion du lyrisme, elle tire justement de ce rythme même un langage divers en variant par exemple un même motif sur rythme binaire puis ternaire. Dans le *strambotto*, au contraire, le musicien cherche le plus souvent à exprimer le sens des paroles et il faut dire que les poètes l'ont toujours chargé d'un contenu affectif évident puisqu'ils distinguent les *strambotti de la morte, morali, de triumphi, di spartenza* suivant les sujets qu'ils traitent. A certains mots particulièrement expressifs : *lamento, canta, soavemente*, un contour mélodique orné ajoute une illustration particulière. Isaac donne au mot *morte* un vigoureux accent dans le *strambotto* du poète Aquilano, *Morte che fai*, et le dynamisme impératif de *ite* est bien exprimé par le saut de quinte dans *Ite suspir la dove amorvi mena* également d'Aquilano (voir ex. 2, p. 1092). Bien entendu, *fuga* et *fuggi* ont droit aux entrées en imitation et *correre* à la chute de notes rapides. Un célèbre *strambotto* d'Aquilano, *Morte che vuoi*, en forme de dialogue que la musique a su conserver, constitue probablement l'un des premiers exemples de dialogue musical.

Comment interprétait-on ces frottole? On a voulu trop souvent les considérer comme une forme de monodie accompagnée au luth. S'il est vrai qu'elles étaient souvent exécutées ainsi à voix seule, elles pouvaient tout aussi bien être chantées *a cappella*, transcrites pour un instrument à clavier ou pour des instruments à cordes. Cela dépendait des moyens dont on disposait et du but que l'on se proposait. Cependant il est bien évident que dans l'entourage d'Isabelle d'Este le chant au luth avait toutes les faveurs puisqu'elle-même le pratiquait et que, de plus, il avait l'avantage de ne réclamer qu'un seul exécutant. Castiglione recommande à son Courtisan idéal « *il cantare alla viola* » qui ajoute tant de beauté aux paroles et Antonfrancesco Doni vante le chant « *all'improvviso... al suono di una soave viola* ». Ce chant au luth était en effet un art d'improvisation pratiqué par beaucoup d'amateurs et il faut noter ce fait que, au début, les frottole n'étaient pas véritablement « composées » et qu'elles ne furent notées que tardivement. Les petites cours italiennes de la Renaissance accueillaient volontiers ces « improvisateurs », bouffons, versificateurs et surtout musiciens

qui savaient, sans préparation, mettre en musique frottola et strambotti.

Le plus fameux de ces artistes fut sans doute le poète-musicien Serafino de'Ciminelli dall'Aquila (appelé plus brièvement Aquilano). Cet Aquilano est certainement le personnage le plus représentatif de cet âge de la frottola et continue la lignée de ces *strambotti* dont Giustiniani fut, dès le début du xv^e siècle, un illustre précurseur. Né en 1466, Aquilano, séduit par les improvisations au luth telles que les pratiquaient les Espagnols à la cour de Naples, se mit à l'étude de la musique en suivant les leçons de Guillaume Garnier, originaire des Flandres. Après avoir été à Milan le compagnon de Josquin chez le cardinal Ascanio Sforza, il passe quelques années à Mantoue chez Isabelle et meurt en 1500. Bien que la qualité de ses poésies fût assez faible, elles remportèrent un très grand succès et les manuscrits aussi bien que les éditions en sont fort nombreux. Mais ce qui avait établi sa réputation et ce que tous louent en lui, c'est avant tout la qualité de ses exécutions musicales et le goût avec lequel il associait paroles et musique : « *e con tanto giuditio le parole con la musica consortava* », écrit son biographe Calmeta. Les improvisations d'Aquilano constituaient de véritables compositions et il est certain que quelques-unes d'entre elles ont été copiées dans les manuscrits de l'époque comme celui de la Bibliothèque nationale dont nous avons déjà parlé et qui est un reflet fidèle de ce qu'étaient ces exécutions. A côté de pièces d'une forme achevée, on y trouve en effet quantité de très courtes esquisses qui ne sont qu'un prétexte à perpétuer une belle mélodie, une idée de musicien notée par un auditeur attentif. Malheureusement, le nom d'Aquilano ne figure nulle part et il ne nous reste aucune trace de sa musique.

L'imprimerie, en fixant le genre de la frottola, va lui faire perdre du même coup son caractère essentiel de musique improvisée qui ne prend vie que par l'exécution de l'artiste. Lorsque Petrucci va inaugurer sa série de *Frottole*, on peut penser que la grande époque en est passée, car le genre est plus stéréotypé que dans les manuscrits antérieurs. Le génie propre de cette forme a déjà disparu et, comme toujours, le « monu-

ment » est en retard sur la vie. Mais ce sont ces monuments qui ont perpétué le nom de quelques compositeurs qui travaillaient à côté des improvisateurs comme Aquilano, sorte de musicien légendaire dont la renommée seule a établi pour nous la réputation musicale. C'est une seule génération de musiciens, tous nés vers 1470 et qui disparaissent après 1530. Bien que les Italiens dominent, un certain nombre de Franco-Flamands ne dédaignent pas de participer à cet art mineur, séduits sans doute par le naturel de la mélodie et la justesse du rythme. A leur tête, Josquin lui-même a illustré deux de ces petits textes populaires et imite le chant du grillon dans *El grillo è bon cantore* tandis que dans *In te Domine speravi per trovar pietà in eterno*, il choisit une de ces poésies *semi-litterata* alors si à la mode et emprunte le début d'un psaume pour continuer par une lamentation sur la triste situation qu'il occupait alors à Milan. Loyset Compère est, lui aussi, l'auteur de deux frottole, *Che fa la ramacina* et *Scaramella fa la galla*, dans lesquelles il reste fidèle au style du nord en faisant entrer les voix en imitation. Il semble qu'Isaac, le musicien de Laurent le Magnifique, qui partage — ou qui flatte — le goût de son maître pour la langue et la musique populaires, ait mieux assimilé le style des Italiens et il a illustré la célèbre *desperata* d'Aquilano, *Morte che fai?* avec des accents particulièrement expressifs. Mais ces musiciens étrangers n'auraient pas suffi à faire de la frottola un genre musical qui, bien que modeste, a droit de prendre place dans la hiérarchie artistique et, sauf Isaac, ils ont surtout été sensibles au comique de ces textes. Ils ne pouvaient, évidemment, atteindre à l'accentuation expressive, ni prétendre à des rapports sûrs entre paroles et musique en maniant une langue qui ne leur était pas familière. Il leur manque surtout ce génie spontané de la mélodie qui fait le charme de la frottola, et Josquin lui-même a une ligne bien raide dans les deux frottole dont nous venons de parler. Quant à Compère, il en fait un petit divertissement rythmique assez sec, proche de la chanson française. Il est donc naturel que la grande masse des frottolistes soit formée surtout d'Italiens dont Petrucci nous fournit une quarantaine de noms. Pour la plupart d'entre eux, d'ailleurs, notre connaissance se limite à ce nom le plus souvent suivi de leur lieu

d'origine, ce qui permet de constater qu'ils viennent tous du Nord de l'Italie : Johannes Broccius *Veronensis*, Michele Pesenti *Veronensis*, Francesco d'Ana *Venetus*, Antonio Capreolus *Brixienensis*, Rossino Mantovano, Nicolo Piffaro *Padovano*, Jacobo Fogliano *Mutinensis*. Certains se plaisent à perpétuer la tradition du poète-musicien et Paolo Scotto ou Michele Pesenti composent à la fois « *cantus et verba* ». Mais deux de ces musiciens doivent être placés au premier rang : Bartolomeo Tromboncino et Marchetto Cara qui, tous les deux, ont vécu dans le cercle d'Isabelle d'Este à Mantoue.

Cara, originaire de Vérone, était déjà à Mantoue avant 1495. Favori du marquis, il le suivit dans ses guerres et durant sa captivité. Il mourut vers 1527. Tromboncino, né à Vérone lui aussi, vint à Mantoue dès 1495 et mourut vers 1535. Tous les deux exécutaient eux-mêmes leurs œuvres suivant la tradition des compositeurs de frottole, et Pietro Aron les classe parmi les « *cantori al liuto* ». Les contemporains ne leur ont pas ménagé les louanges. Tromboncino était le musicien favori des poètes et Cara est placé par Cosimo Bartoli, en 1567, à côté de Mouton, Brumel, Isaac et Agricola parmi les maîtres qui ont suivi les traces de Josquin et enseigné au monde l'art de musique. Castiglione loue sa manière de chanter qui « pénètre les âmes de sa molle harmonie et de sa mélancolique douceur ». Ces deux musiciens, grâce à une inspiration moins essoufflée, des phrases musicales plus longues, un don inné de la mélodie, un sens très sûr du rythme de la langue, des recherches intéressantes dans l'expression des paroles, ont beaucoup contribué à l'évolution qui a mené la frottola au madrigal, car c'est dans la frottola qu'il faut chercher l'origine du madrigal qui constitue en quelque sorte « l'idéalisation de la frottola » comme l'a si justement noté Charles van den Borren. Une frottola comme celle de Cara *Dal tuo bel volto* suffirait à justifier cette opinion.

LE MADRIGAL

Il serait bien séduisant de trouver un lien qui mènerait du madrigal italien du xvr^e siècle à celui qui, dans ce

même pays, va naître au xvi^e. Malheureusement, on n'en peut suivre aucun et le nom seul semble bien être commun à ces deux formes. Ce mot *madrigal* reparait pour la première fois dans une lettre que César de Gonzague adresse à Isabelle d'Este le 2 décembre 1510 et dans laquelle il lui demande de prier Marchetto Cara de bien vouloir accommoder en musique un *madrigaletto* de sa façon. Dans un titre musical, c'est en 1530 qu'un éditeur (Dorico, à Rome) s'en sert pour la première fois : *Madrigali de diversi musici. Libro primo de la Serena*. Mais cela ne marque pas l'apparition brutale d'un genre nouveau et, si le mot n'existait pas, en fait les *canzoni* que l'on trouve, dès 1507, dans les recueils de frottola sont déjà des pseudo-madrigaux. Car on assiste à une transformation subtile de la frottola et, assez curieusement, c'est la poésie qui la première va changer de ton. On observe une amélioration des textes avec un retour progressif vers les plus hautes valeurs du passé. Les genres changent et les formes nobles — canzone, sonnet — commencent à se mêler aux formes plébéiennes jusque-là préférées et qu'elles détrôneront peu à peu. Pétrarque trouve un regain de faveur; Michel-Ange, Sannazaro sont illustrés par les musiciens et Arioste apparaît dans les frottole en 1517. C'est une révolution dans le goût. Mais la musique, elle, ne se transforme pas pour autant et le style en est bien peu différent de celui des frottole. Si la canzone est déjà une petite pièce de forme absolument libre, Tromboncino fait du sonnet de Pétrarque, *Hor che l ciel et la terra e l vento tace*, une sorte de frottola à structure strophique avec le même motif musical pour les deux quatrains tandis qu'un deuxième motif se répète lui aussi pour les deux tercets. Quels sont donc les caractères du madrigal qui le différencient des genres qui l'ont précédé? Le poème est entièrement libre et n'est soumis à aucune loi de versification ni de structure. La composition musicale, libre elle aussi, est continue, sans refrain ni répétition strophique, et s'adapte étroitement à l'accentuation de la parole et à l'expression des sentiments, car poésie et musique ont encore resserré leurs liens. Enfin, le tissu contrapuntique s'est enrichi et le style du motet, en pénétrant celui de la frottola, accorde à toutes les voix une égale importance. Même si l'on trouve déjà dans les

dernières frottole quelques-uns de ces caractères ébauchés, avec le madrigal on se sent en présence d'une forme d'art bien supérieure. Pour la poésie aussi bien que pour la musique, le ton a totalement changé. On a souvent voulu voir dans le retour à Pétrarque, encouragé par le cardinal Pietro Bembo, la principale raison de la naissance du madrigal, la plus haute qualité de la poésie ayant suscité chez les musiciens la création d'une œuvre d'art. Mais ne pourrait-on pas aussi bien retourner les facteurs : le musicien décidé à composer une musique plus savante choisit des poètes plus évolués ? Plus que Pétrarque, la langue italienne — et le rôle qu'elle va désormais jouer dans la culture — doit être tenue pour responsable en partie de ce culte pour une poésie plus noble et c'est à ce titre que Bembo avec ses *Prose della volgar lingua* a eu la plus grande importance en contribuant à forger pour les poètes une langue pure réglée au profit de l'art : le « nouveau verbe bembesque » va battre le strambotto. Mais cela ne suffirait pas à expliquer la haute qualité de la musique ni sa complexité contrapuntique dans un pays qui, depuis près d'un siècle, avait lutté vigoureusement contre l'arsenal de la polyphonie nordique. On a souvent expliqué la surimpression du style du motet néerlandais sur celui de la frottola typiquement italienne par le fait que les premiers madrigalistes étaient des musiciens du nord. Mais nous verrons que des Italiens ont aussi participé à l'éclosion de ce genre nouveau et que, d'ailleurs, l'esprit fondamental de cette forme reste essentiellement italien. C'est donc le facteur social et humain qu'il faut évoquer pour tenter d'expliquer le phénomène. Quels hommes nouveaux étaient ces premiers madrigalistes ? Pour quel public composaient-ils ? Quelle nouvelle conception de la musique a pu favoriser l'éclosion de ce genre profane ?

Alors que les frottolistes se consacraient à la musique profane, le premier madrigal est l'œuvre d'hommes qui étaient en même temps des compositeurs de musique d'église ; certains d'entre eux appartenaient à la chapelle pontificale où ils avaient pratiqué le motet *a cappella*. Ils connaissaient donc bien le style de la musique sacrée. Mais pourquoi l'ont-ils appliqué à la musique profane qui avait représenté jusque-là pour les musiciens un

passe-temps plus qu'une réelle forme d'art? On ne peut nier que, sans abandonner leur croyance, les hommes de la Renaissance s'émancipent de l'Église. Les musiciens apportent maintenant à la traduction des sentiments profanes le respect qu'ils réservaient à la religion, et l'amour humain mérite qu'on le chante comme l'amour divin. On exprime des émotions personnelles et l'individuel prend le pas sur l'universel. La musique profane gagne ainsi ses lettres de noblesse et le public auquel elle s'adresse maintenant est plus éclectique. Il ne s'agit plus, comme le faisait Aquilano, d'émouvoir à la fois « les savants, les médiocres, le peuple et les femmes », mais de plaire à un auditoire de connaisseurs exigeants. Ce siècle est celui des Académies qui représentent toujours la prise de conscience d'une élite qui veut se séparer du vulgus et, dans ces petits cercles d'initiés, le madrigal devient le genre préféré qui permet de faire montre de son métier ainsi que le constate justement Sébastien de Brossard : « Comme il faut beaucoup de fond, de science et de génie pour en venir à bout, c'est sans doute ce qui a engagé tant de maîtres à travailler dans ce style pour faire connaître et donner quelques preuves de leur capacité. » C'est la définition de l'art pour l'art par excellence. On note la musique avec soin et on l'étudie. Il n'est plus question d'improviser, et le théoricien Ercole Bottrigari insiste bien sur le fait qu'un bon concert ne saurait se donner qu'après plusieurs répétitions. La perfection, écrit-il, ne peut naître que « *dal lungo conversare insieme de' cantori et sonatori* ». C'est déjà la notion moderne du concert. D'une musique d'amateurs on est passé à une musique de professionnels et cette forme polyphonique complexe exigeait, à la fois comme auditeurs et comme exécutants, des musiciens exercés, et se limitait à des cercles restreints. La manière de l'exécuter était semblable à celle employée pour la frottola, et le chant « *alla viola* », encore très en faveur, alternait avec la formation *a cappella*, mais toujours avec un petit nombre de chanteurs (un par partie) pour ne pas trahir la délicatesse intime propre au madrigal qui, comme l'a si justement noté Alfred Einstein, est la musique de chambre du xvi^e siècle. Le moyen d'ailleurs importe peu. Ce qui importe, c'est de satisfaire à l'idéal de ce qu'on appelait alors « *musica*

reservata », terme dont on n'a pas réussi à éclaircir totalement le sens, mais qui désigne probablement tout ce qui caractérisait le modernisme avec un contrepoint allégé, des modulations hardies au service de l'expression et surtout l'association étroite du mot et du son. « *Dare spirito vivo alle parole* », voilà le but que se propose d'atteindre le madrigal et c'est assez dire que les interprètes visaient avant tout à l'expression. De plus, les chanteurs ne manquaient pas de donner libre cours à leur virtuosité en introduisant ces *passaggi* (ou artifices de *bel canto*) dont ils ornaient la mélodie suivant l'invention de leur imagination, procédé alors très en faveur et dont les nombreux traités sur le chant nous ont laissé le témoignage.

Le madrigal a connu en Italie une fortune extraordinaire. Il serait vain de prétendre dresser un palmarès complet de tous ceux qui ont contribué à son histoire et il faut se contenter de donner ici les principaux jalons de son évolution. C'est donc en 1530 que paraît le premier recueil de madrigaux et on y trouve déjà les deux compositeurs qui pourraient se disputer l'honneur d'avoir inauguré avec talent ce genre nouveau : Costanzo Festa et Philippe Verdelot. Ce voisinage est une preuve évidente de ce que les compositeurs italiens et franco-flamands, malgré leurs tendances opposées, se trouvaient alors d'accord pour accepter une forme d'art commune. Dès 1537, deux autres ultramontains, Jacques Arcadelt et Adrian Willaert, apparaissent à leur tour, pour ne citer avec ces quatre musiciens que ceux qui ont le plus brillamment illustré cette première époque du madrigal. On ne sait presque rien de la vie de Verdelot. Qualifié de « Français » par Vasari et Doni, il passe de nombreuses années à Venise et à Florence et meurt vers 1540. Huit recueils de madrigaux démontrent largement combien son pays d'adoption a influencé sa carrière artistique. Ils reflètent déjà les courants variés qui caractérisent le madrigal et, si certains d'entre eux ne diffèrent guère des frottole, on y trouve toujours cependant un épanouissement complet des voix qui ont chacune leur indépendance mélodique. Leur style très divers fait usage de l'homophonie aussi bien que de la polyphonie mais le compositeur se montre plus

heureux dans les formes à cinq et à six voix, cette écriture complexe convenant mieux à sa qualité d'homme du nord. La peinture des mots est rare encore; mais l'ampleur de la plainte est expressive dans *Ultimi miei sospiri*, que Lassus considérera comme le plus caractéristique du talent de Verdelot, et Bartoli note avec raison la qualité d'expression de ces madrigaux qui ont, dit-il « *del facile, del grave, del gentile, del compassionevole, del presto, del tardo, del benigno, dello adirato, del fugato, secondo la proprietà delle parole* ».

Costanzo Festa, chantre de Léon X en 1517, vit à Rome et meurt en 1545. Ce musicien, le seul Italien cité par Rabelais dans son énumération du *Quart Livre*, compose pendant douze ans pour l'Eglise avant de s'adonner à la musique profane. Maître du motet à trois parties, il a transporté ce style dans ses madrigaux à trois voix, gardant sans doute de ses origines italiennes cette prédilection pour une polyphonie simple. Mais l'écriture à quatre voix ne lui est pas étrangère et son *Così suav'è l'foco* révèle la grâce spirituelle et le coloris délicat propres à ce compositeur.

Jacques Arcadelt, né vers 1504, mort après 1567, vit à Florence et à Rome où il entre à la Cappella Giulia puis à la Sixtine. Compositeur fécond, il publie deux cent cinquante madrigaux entre 1539 et 1544. Il y emploie souvent le style de la chanson française qu'il cultivera également. Il est le maître de la forme classique à quatre voix et *Il bianco e dolce cigno* a peut-être été le plus fameux du siècle. Il est vrai qu'on y trouve tout ce que l'esthétique de l'époque attendait d'une telle musique : charme et douceur exprimant à merveille le secret de la mélancolie.

Willaert, ce maître à la fois de la musique sensuelle et de la science, était prédestiné à devenir le musicien de Venise où il dirige la chapelle de Saint-Marc depuis 1527. Il avait les qualités rêvées pour donner au madrigal une ligne mélodique élégante soutenue par une harmonie à la fois savante et limpide. Cependant, ses premiers madrigaux à trois voix sont d'une simplicité élémentaire qui les rattache encore à la frottola et son parti pris d'être clair s'oppose trop souvent à l'émotion. Bien, que dans ses œuvres postérieures, il s'abandonne plus volontiers à l'expression lyrique, il en rompt quelquefois le cours par

l'introduction de procédés scolastiques qu'aucune raison esthétique ne réclame, comme le canon entre l'alto et le ténor qui ternit son beau madrigal *Amor mi fa morire*. Trop souvent il est plus savant qu'émouvant, mais dans certains de ses madrigaux à six ou sept voix, il enrichit le coloris grâce à une récitation à deux chœurs et il trouve toujours cette juste déclamation à peine soutenue par une harmonie claire, toutes choses qui lui ont valu l'admiration de ses contemporains. Il a, de plus, le mérite d'avoir osé des audaces harmoniques qui, bien que n'ayant encore qu'une valeur d'expériences, ont contribué cependant à engager le madrigal dans des voies nouvelles et fécondes.

Parmi les maîtres de ce premier madrigal, il serait équitable de nommer aussi au moins Francesco Corteccia, musicien des Médicis, qui écrit surtout des madrigaux de circonstance, et Giovanni Animuccia, ce Florentin qui vécut à Rome et dont les madrigaux ont l'harmonie limpide et la déclamation expressive que l'on trouve dans son œuvre d'église, beaucoup plus importante.

Deux élèves de Willaert devaient de façon différente contribuer au développement du chromatisme inauguré audacieusement par leur maître et qui allait trouver dans le madrigal un terrain d'éléction. Nicolo Vicentino, maître de chapelle à la cour de Ferrare, dans son ouvrage *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), veut ressusciter les systèmes chromatique et enharmonique des Anciens et il applique dans ses propres madrigaux les harmonies neuves que lui avait inspirées l'enseignement du « *divino* Mr Adriano Willaert », comme il l'écrit lui-même. Bien qu'ayant rencontré une très forte opposition chez certains de ses contemporains, son chromatisme extrême a, en tout cas, contribué à libérer la musique du vieux système modal. Cyprien de Rore, cet autre élève de Willaert, venu comme son maître des Pays-Bas et qui lui succède à Saint-Marc de Venise, est de ceux qui ont suivi les idées de Vicentino. Il a écrit cent quatre-vingt-dix-sept madrigaux à trois, quatre et cinq voix dans lesquels l'interprétation des paroles semble son plus grand souci et où l'on peut suivre l'enrichissement progressif du coloris harmonique par l'emploi toujours plus audacieux du chroma-

tisme. Il ne choisit que des textes nobles, comme ceux de Pétrarque et, avec lui, le madrigal prend un ton plus dramatique. Son interprétation du beau poème de Giovanni Della Casa, *O sonno*, où texte et musique sont inséparables, est caractéristique de son symbolisme raffiné.

Cyprien de Rore : début du madrigal *O Sonno*
(*Smith College Music Archives*, VI, éd. Parker-Smith.)

O son - no o

O son - no o

O son - no o

O son - no o

O son - no o

— del . la que . ta hu . mida ombro . sa Not .

— del . la que . ta hu . mida ombro . sa Not .

— del . la que . ta hu . mida ombro . sa Not .

— del . la que . ta hu . mida ombro . sa Not .



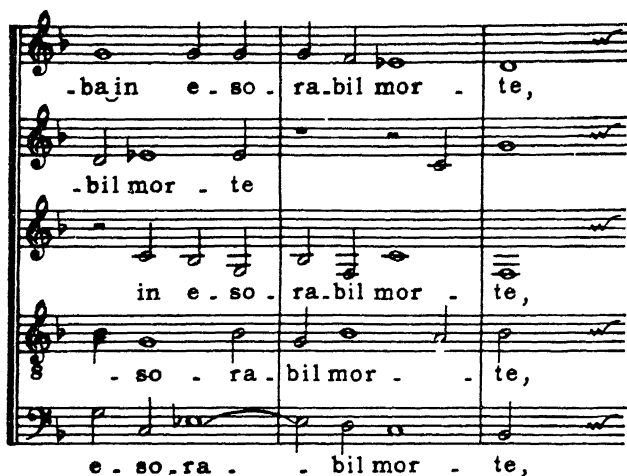
Ex. 4.

Avec les *Vergine* de Pétrarque (dont il est le seul à avoir traité toutes les *Stanze*), il a donné une des plus importantes compositions cycliques du xvr^e siècle et il y fait preuve du plus grand sentiment de dévotion grâce à une déclamation discrète, sans éclat ni coup de lumière violent. Rore a mené le madrigal, vingt ans à peine après les débuts de ce genre, à une telle hauteur que peu de ses contemporains ont été capables de le suivre, bien que le nombre de madrigaux écrits entre 1550 et la fin du siècle soit confondant. Cependant des hommes comme Giovanni Nasco, maître de musique de l'Accademia filarmonica véronaise (la première qui se soit intéressée au premier chef à la musique), et Vincenzo Ruffo qui lui succède à ce poste, surent maintenir leur indépendance et leur originalité en écrivant beaucoup d'agréables madrigaux de circonstance, très éloignés de l'austérité de leur grand contemporain. De même, Domenico Ferrabosco a une forme d'expression inconnue de Rore, celle de la grâce et du joli.

La haute valeur que l'on concédait alors au madrigal est clairement démontrée par la faveur que lui ont témoignée tous les musiciens, et les deux plus grands maîtres de la musique religieuse de la seconde moitié de ce siècle lui ont consacré une partie de leur œuvre : Giovanni Pierluigi da Palestrina et Roland de Lassus.

Palestrina est si intimement lié au développement de la musique d'église que ses madrigaux semblent une aberration dans le cours de son œuvre. Pourtant, ce musicien d'église fut aussi formé aux leçons de la rhétorique profane puisque sa première œuvre imprimée est un madrigal publié sous le nom de Gianetto dans un recueil de 1554. L'année suivante voit paraître son *Primo libro di madrigali* et, s'il se consacre ensuite plus volontiers aux genres de l'église et si, en 1584, il prétend rougir de l'activité profane de sa jeunesse (« *et erubesco et doleo* »), cependant il ne continue pas moins de s'y adonner et, de 1561 à 1586, paraîtront quatre livres de ses madrigaux. Les pièces de son premier recueil, bien que publiées treize ans après les premiers madrigaux de Rore, ne marquent aucun progrès sur ceux de Verdelot et des maîtres de la première époque, et même ses derniers madrigaux sont encore essentiellement conservateurs. Beaucoup d'entre eux ne sont que des motets revêtus d'un texte italien et il y montre toujours plus d'onction que de flamme. Vivant dans un milieu étroitement religieux de Rome, timoré dans ses moyens d'expression, Palestrina restera délibérément éloigné des innovations des grands madrigalistes de Venise, de Ferrare ou de Mantoue. Cependant, son fameux *Vestiva i colli* a connu la plus grande popularité et a inspiré toute une lignée de chansons descriptives dans le style de l'école française. Il serait d'ailleurs injuste de lui dénier toute trace de sensibilité et, en tout cas, il dépasse toujours les premiers madrigalistes par son sens incomparable du coloris harmonique et par la qualité merveilleusement vocale de ses compositions.

Tout autres sont les madrigaux de Lassus. C'est surtout vers l'Italie que ses penchants poussaient ce maître international et, bien que ses madrigaux ne constituent qu'une petite partie de son œuvre énorme et qu'ils aient eu peu d'importance dans le développement de cette forme, leur valeur intrinsèque suffit à leur concéder une place de premier plan. Très jeune — à douze ans — Lassus prit pour la première fois contact avec l'Italie où il devait passer près de dix ans, et justement ces années de l'adolescence durant lesquelles s'opéra sa formation musicale. Sa première œuvre, imprimée en 1555, qui, à côté de motets et de chansons,



Ex. 5.

contient des villanelles et des madrigaux, est un premier témoin de ce séjour. Moins timoré que Palestrina, il se lance délibérément dans les expériences chromatiques des madrigalistes mais sans jamais perdre de vue l'interprétation du texte. Si ce style qui consiste à donner une traduction directe des mots lui inspire quelquefois des madrigalismes faciles, jeux d'esprit plus qu'images artistiques, il n'en fait pas moins le plus souvent d'heureuses trouvailles et nul autre avant lui n'avait su faire ainsi du madrigal un véritable poème musical. Pétrarque est le poète qu'il choisit le plus volontiers, et un madrigal comme *Crudel acerba inesorabil morte* montre bien l'analogie du tempérament poétique de ces deux créateurs (voir ex. 5).

L'évolution de ses madrigaux le mène de la gaieté du début du siècle à l'inquiétude croissante et à la contrition de la Contre-Réforme. Son œuvre italienne commence, en effet, par les villanelles de sa vingtième année et se termine par les *Lagrima di San Pietro*, cycle de vingt madrigaux spirituels à sept voix dont il ne signera la préface que trois semaines avant sa mort.

A mesure qu'il avance dans sa carrière, il fait choix de textes plus austères et il se détourne de ce chromatisme expérimental dont il colorait volontiers ses premières œuvres. Mais ses derniers madrigaux ne valent peut-être pas les premiers; car il semble avoir alors perdu le contact intellectuel avec l'Italie et, après trente années passées comme maître de la chapelle de Bavière, le musicien d'église l'emporte définitivement sur le compositeur profane.

Deux autres Franco-Flamands viennent compléter ce panorama de la période classique du madrigal : Philippe de Monte et Jacques de Wert. Monte, ce « jumeau musical » de Lassus, qui a passé sa jeunesse en Italie puis termine sa vie comme maître de chapelle à la cour de Vienne où il reste quarante ans, a fait preuve d'une productivité remarquable avec plus de onze cents madrigaux. Si son talent n'est pas aussi varié que celui de Lassus et s'il n'innove guère, ses compositions italiennes, où il montre une technique sûre qui n'exclut pas l'émotion et où la retenue ne va jamais jusqu'à la sécheresse, n'en ont pas moins une grande valeur.

Wert a passé la plus grande partie de sa vie en Italie et a consacré au madrigal une bonne part de son activité. Profondément italianisé (il sera même en 1580 naturalisé citoyen de Mantoue), ses dernières œuvres reflètent l'écriture caractéristique du madrigal italien de la fin du siècle et, en ce sens, il est plus moderne que son compatriote Monte.

Avec ces deux hommes s'achève la participation des musiciens du nord à l'histoire du madrigal. Avec la fin du siècle et les grands *virtuosi* que sont Marenzio, Gesualdo et Monteverdi, voici le moment où le madrigal va atteindre son point culminant. L'étoile des Franco-Flamands disparaît et, si quelques attardés comme René del Mel de Malines ou Jean de Macque de Valenciennes continuent en Italie la tradition ultramontaine, durant ce dernier quart du siècle les Italiens seuls vont mener la partie et donner au madrigal cette émotion intense, cette récitation subtile, cette couleur étrange qui font de ce genre une des plus heureuses contributions de la sensibilité italienne à l'art occidental. En Luca Marenzio vont se réunir tous les caractères

qui avaient jusque-là été ébauchés et qu'il portera à leur perfection grâce à une rare personnalité musicale. Sauf quelques séjours à Varsovie, à la cour de Sigismond III, la plus grande partie de sa vie s'écoule à Rome où il sert tour à tour les cardinaux Luigi d'Este et Cinzio Aldobrandini. Bien qu'il ait aussi composé des motets de valeur, il se distingue surtout dans le madrigal qui convient mieux à son tempérament de peintre et il est l'incarnation idéale de ce rêveur sensuel que réclamait l'Arétin. Comme pour ce dernier, la poésie est vraiment pour lui « *pittura delle orecchie* » et toutes les images dont fourmillent les textes de madrigaux sont admirablement exprimées par la musique. Si parfois les mêmes formules stéréotypées s'appliquent aux mêmes images concrètes, le plus souvent cette peinture littéraire des mots n'exclut pas la beauté. Comment ne pas être sensible au symbolisme sombre de *Giunto a la tomba* (sur un texte de la Jérusalem délivrée) et à la fraîcheur pastorale de *Quando sorge l'aurora* ?

Luca Marenzio : début du madrigal *Giunto a la tomba*
(*Publikationen älterer Musik*, 16^e année, 2^e vol., éd. A. Einstein.)

Giun . to à la tom . ba

Giun . . to, Giun . . to à la

Giun . . to à la tom . .

Giun . to à la

Giun . . to à la

tom.ba,ov' al suo spirto vi - vo

ba,ov' al suo spirto vi - vo

tom.ba,ov' al suo spirto vi - vo

tom.ba,ov' al suo spirto vi - vo

Ex. 6.

Chez lui le chromatisme n'est plus une expérience gratuite comme chez beaucoup de ses prédécesseurs, mais souligne le plus souvent la tristesse ou la douleur. Il serait bien difficile de définir son style, car il emploie tour à tour tous les styles : contrepoint en imitation, homophonie verticale, récitation syllabique, canon, imitations couplées, écriture à deux chœurs, et pour apprécier combien il est adapté à ce genre particulièrement expressif, il suffit de comparer la virtuosité de sa déclamation à la rigidité que montre encore Palestrina dans ses derniers madrigaux de 1586.

Carlo Gesualdo, prince de Venosa, est, avec Rore, le musicien qui a été le plus influencé par Vicentino et son style semble avoir trouvé son plein épanouissement au moment où il voit chez le duc de Ferrare l'*archicembalo* enharmonico-chromatique construit par ce théoricien. Il est à l'extrême pointe d'une évolution commencée avec Willaert et Rore et qu'il mène jusqu'à des raffinements et des extravagances harmoniques qui créent souvent une impression physiquement insup-

portable d'incertitude. Si son chromatisme exaspéré, lorsqu'il est employé sans raison, a donné des madrigaux d'un maniérisme exagéré, il lui a aussi inspiré d'incontes- tables chefs-d'œuvre lorsque ce style est au service de la pensée.

Le cas de Monteverdi est assez spécial car seuls ses quatre premiers livres conservent le style traditionnel du madrigal auquel il apporte un rare génie; mais il est aussi l'un de ceux qui tuera ce genre en participant activement à la naissance du « *stile nuovo* » et, à ce titre, il doit être considéré comme un homme du XVII^e plutôt que du XVI^e siècle.

Pour que ce tableau fût complet, il aurait fallu nommer aussi de nombreux musiciens italiens de très grand talent; ils n'y figurent pas, soit parce qu'ils n'ont pas innové dans le domaine du madrigal, soit parce que ce genre ne constitue pas leur œuvre principale. Tels sont en les citant chronologiquement, Andrea Gabrieli, Annibale Padovano, Costanzo Porta, Claudio Merulo, Alessandro Striggio, Marco Antonio Ingegneri, Giovanni Gabrieli, Luzzasco Luzzaschi, Orazio Vecchi, Marco da Gagliano. Parmi ceux-ci, il faut noter que Luzzaschi a donné, en 1601, les premiers madrigaux avec accompagnement de clavier noté. Quant à Vecchi, malgré des madrigaux qui mettent avec génie le point final à l'histoire de cette forme, il a tant fait pour le développement du madrigal dramatique, qu'il sera plus juste d'en parler dans le chapitre consacré à ce genre.

Ainsi, au seuil du nouveau siècle, le madrigal polyphonique est mort. Si quelques attardés, comme Diego Personé, gentilhomme de Lecce, musicien du cardinal Scipion Borghèse, l'exploitent encore avec bonheur, il a cessé d'être ce genre progressiste où s'expriment toutes les audaces et ne vit plus que sur la tradition.

LA VILLANELLE

Mais le madrigal n'a pas alors en Italie le monopole de la musique profane et un autre genre, la villanelle, constitue dans ce pays l'autre aspect essentiel de la vie musicale au XVI^e siècle. Madrigal et villanelle vont

mener une vie parallèle et ont puisé tous les deux dans la frottola, qui les a précédés, une partie de leurs caractères. C'est le côté plaisant de la frottola que va perpétuer la villanelle qui se plaît aux sujets comiques et aux parodies, s'opposant ainsi au madrigal qui est toujours élégiaque et sérieux, et qui demeure toujours dans les limites du grand art même lorsqu'il affecte un ton léger. Cependant la villanelle n'est pas un genre populaire : elle s'adresse au même public que le madrigal et elle est pratiquée par les mêmes musiciens, italiens et franco-flamands. C'est à Naples qu'elle apparaît pour la première fois dans un recueil anonyme de 1537 : *Canzone villanesche alla napoletana*, et c'est dans cette ville qu'elle atteint d'abord la plus grande perfection et qu'elle trouve ses meilleurs interprètes avec des compositeurs comme Giovanni Tommaso Majo, Gian Domenico del Giovane da Nola et Gian Leonardo dell'Arpa. Mais dès 1544, à Venise, les *Canzone villanesche* de Willaert marquent le début de la période de diffusion. Dix ans plus tard, elle va franchir les Alpes avec Lassus qui publiera à Anvers quinze de ces compositions, fruit de son séjour à Naples, et qui révèlent combien il avait assimilé le caractère de cette ville voluptueuse et un peu débraillée. Dans la seconde moitié du siècle, les plus grands musiciens la pratiquent à leur tour : Marenzio qui s'y adonne « *quasi per ischerzo* », Jacques de Wert pour prouver, comme il le dit lui-même, « *l'allegrezza mia particolare* », Orazio Vecchi, Caccini, à côté desquels on pourrait nommer presque tous les madrigalistes de l'époque. La villanelle survit au madrigal, et celui-ci avait depuis longtemps disparu — sous sa forme polyphonique tout au moins — lorsque le dernier recueil de villanelles paraît à Rome en 1652, sous le titre *Prima scelta di villanelle a due voci*, mais destinées il est vrai aux instruments.

La villanelle a subi la même évolution que le madrigal et, si les premières chansons napolitaines sont à trois voix avec un net avantage mélodique accordé à la voix supérieure, peu à peu la polyphonie s'enrichit et toutes les voix tendent à acquérir la même importance. La forme à trois voix se maintient cependant et sera pratiquée par Marenzio de préférence à toute autre dans ses cinq livres; mais au même moment une autre tendance

va se faire sentir qui mène la *canzon villanesca* vers une chanson plus respectable à quatre et même à cinq et six voix, qui a perdu son habit rustique et aussi ces quintes parallèles qui constituaient un de ses traits essentiels. C'est ainsi que les *Canzoni alla napoletana* de Giovanni Ferretti ou de Girolamo Conversi ne gardent de napolitain que le nom. Écrites sur des textes plus fades, sans ces traces de dialecte qui pimentaient la première villanelle, elles témoignent d'un plus grand raffinement artistique mais qui s'est affirmé aux dépens du pittoresque. Portant alors le nom de *canzone* ou *aria*, cette forme inspirera à Vecchi et à Monteverdi des compositions de haute valeur.

Ainsi, frottola, madrigal, villanelle sont trois formes poético-musicales qui ne sauraient être séparées si l'on veut comprendre les aspects divers qu'a revêtus l'art de musique dans l'Italie de la Renaissance, qui a trouvé sur son sol même et dans le génie propre de son peuple les ferments les plus actifs de son inspiration.

Nanie BRIDGMAN.

BIBLIOGRAPHIE

A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, 1949.

Traite des trois genres envisagés ici. Cependant, le livre de :

G. CESARI, *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert*, Crémone, 1908 (en italien dans la *Rivista musicale italiana*, 1912) est encore ce qui a été écrit de plus subtil sur la transition entre frottola et madrigal.

Pour la villanelle, on pourra consulter aussi :

G. M. MONTI, *Le Villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, 1925.

B. M. GALANTI, *Le Villanelle alla napoletana*, Florence, 1954.

Si de nombreux madrigaux sont facilement accessibles, en éditions anciennes et modernes, par contre pour la frottola le matériel est moins riche. Les recueils de Petrucci sont fort rares : les neuf premiers sont à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, le dixième est perdu, le onzième est à la Colombina de Séville. Les livres I et IV ont été réédités par R. Schwartz, Leipzig, 1935, et une nouvelle édition des trois premiers

livres dans la transcription de Cesari vient de paraître dans les *Instituta et Monumenta, Serie I, Monumenta* n° 1, Crémone, 1954.

En France, le manuscrit Rés. Vm⁷676 de la Bibliothèque nationale de Paris est la source la plus riche pour l'étude de ce genre.

LE MADRIGAL « DRAMATIQUE »

PARMI la très riche floraison de madrigaux que l'Italie a connue pendant le xvi^e siècle, il est un parterre dans lequel nous cueillerons des fleurs particulièrement attrayantes par leur singularité et par leur beauté, les *madrigaux « dramatiques »*; (cette épithète, ainsi que nous l'expliquerons par la suite, doit s'entendre dans un sens pratique particulier, et n'implique nulle idée de pathétique ni de tragique). Les premiers madrigaux dramatiques voient le jour peu après 1550, lorsque dans le domaine de la polyphonie vocale profane de chambre commencent à se manifester certaines des tendances les plus vivantes de ce siècle.

Le théâtre profane était alors en plein épanouissement; l'un de ses thèmes favoris, et qui reflète une orientation propre au xvi^e siècle, fut la représentation de l'homme, sans hypocrisie, sans indulgence; on accentuait plutôt ses faiblesses et on les tournait en ridicule. La comédie et la farce débordaient d'un esprit réaliste, comique, satirique et, avec un bonheur divers, l'homme était tour à tour observé, analysé, parodié, bafoué sans pitié. A un certain moment, la polyphonie vocale profane de chambre, apparemment sous l'influence de ce théâtre, mais répondant, en réalité, selon sa propre nature, à ce qui était un besoin du siècle, prit par ses accents réalistes, comiques, des formes qui en faisaient comme un équivalent de la représentation théâtrale. C'est ainsi qu'apparurent ces compositions auxquelles les modernes ont, par commodité, donné le nom de *madrigaux « dramatiques »* ou « *dialogués* ». L'argument pouvait être un événement ou une action de plus ou moins de portée; mais, en prenant pour prétexte, par exemple, une veillée, un voyage ou un banquet, on traitait aussi, dans un désordre apparent et pittoresque, des sujets qui n'obéissaient pas à une logique rigoureuse, et on décrivait des caractères sans se plier à la règle d'un récit.

(2^d *soprano, ténor*) : Tu n'aspères donc plus à l'amour ?
(*tutti*) : Plus que jamais.

Un jeu musical très serré, fait de questions et de réponses dans une alternance constante de timbres diversement colorés, constitue la voie que devait prendre la polyphonie pour répondre aux nouveaux impératifs de l'expression. Le musicien imagine une scène idéale sur laquelle il fait agir les groupes vocaux comme autant d'acteurs. Parfois, préfigurant le mélodrame, plusieurs personnages chantent en même temps, s'ignorant réciproquement. Réalisme, satire, comique dans la polyphonie vocale, ne font cependant pas leur première apparition avec le madrigal dramatique. Nous trouvons des précédents qui remontent assez loin dans le xvi^e siècle. Mais cela nous entraînerait hors du sujet du madrigal dramatique, constitué par un groupe d'œuvres dont la tendance dramatique s'affirme avec force. Notre *excursus* historique embrasse une période bien délimitée et relativement brève, qui s'étend à peu près du dernier tiers du xvi^e siècle au premier tiers environ du siècle suivant.

Le madrigal dramatique apparaît donc lorsque se manifeste une certaine orientation du madrigal de chambre, autrement dit lorsque le poète et le musicien donnent à ce genre un aspect virtuellement scénique, lui impriment les traits d'un théâtre métaphorique. Le madrigal dramatique appartient en effet au genre de la musique de chambre; il était destiné, au même titre que celle-ci, à des cercles restreints de personnes, à des réunions peu nombreuses dont l'intimité favorisait le recueillement; il répondait au besoin de faire de la musique, en unissant musiciens de profession et amateurs en une collaboration amicale, qui avait surtout pour but le plaisir des exécutants.

ALESSANDRO STRIGGIO

La période à laquelle nous avons fait allusion s'ouvre sur le nom du Mantouan Alessandro Striggio, père de cet autre Striggio qui écrira le livret de l'*Orfeo* de Monteverdi. Striggio le père fut un exécutant émérite qui jouait de plusieurs instruments, et un habile compositeur non professionnel, qui vécut aux cours de Florence et de

Mantoue. Nous avons de lui deux livres de madrigaux à six voix et cinq livres de madrigaux à cinq voix, qui ont été plusieurs fois imprimés. D'autres madrigaux de lui figurent dans maints recueils de l'époque. Ses compositions de caractère sacré sont peu nombreuses. Striggio collabora fréquemment aux fêtes théâtrales florentines, avec plusieurs compositions pour intermèdes. Auteur généralement sérieux, il fut pourtant fantaisiste à ses heures et c'est surtout cet aspect de son œuvre qui a attiré l'attention de la postérité.

En 1567, avec *La Caccia*, paraît *Il Cicalamento delle donne al bucato*, dont le texte, anonyme, est peut-être dû au compositeur lui-même. Après une brève introduction, ce texte ne comporte aucun élément narratif mais uniquement un dialogue. Les femmes bavardent, chantent des chansons, parlent des affaires des autres et se confient les leurs, se plaignent parce qu'un milan a enlevé un poussin; soudain, deux d'entre elles s'accusent mutuellement d'avoir volé une pièce de linge et en viennent aux mains. La paix revenue, on bavarde encore, puis tout le monde rentre chez soi, car il se fait tard.

Tout en caractérisant les personnages dans les phases marquantes, le musicien a surtout rendu le mouvement, considérant le groupe de femmes comme le protagoniste principal, avec leur babillage volubile et incessant. Il en est résulté une sorte de bavardage délié entre les parties en un contrepoint rigoureux, un jeu brillant, plutôt rythmique que mélodique, contenu dans un cadre tonal restreint. Plutôt qu'un comique caricatural, on y perçoit la vivacité et un aimable réalisme. Dans *Il Gioco di primiera* (*le Jeu de prime*), qui a été ajouté au *Cicalamento* dans la réimpression de 1569, l'auteur a peint une scène de mouvement — une partie de cartes entre joueurs acharnés — suivant l'action de près grâce à un discours polyphonique encore plus serré que dans l'œuvre précédente.

LA COMMEDIA DELL'ARTE ET SON INFLUENCE

Dans son épanouissement, le madrigal dramatique reflète avec une singulière complaisance une forme théâtrale profane qui eut un grand succès en Italie aux XVI^e-XVII^e siècles. A cette époque, des compagnies

de comédiens ambulants sillonnaient le pays, faisant le succès d'un genre de spectacle fondé sur l'improvisation : la *commedia dell'arte*. Suivant une trame très conventionnelle, ils improvisaient, personnifiaient des types bien déterminés et masqués, s'exprimant en des langues et dialectes divers. Dès lors, la trame importait beaucoup moins que les caricatures, les charges, les lazzi dont les acteurs l'enrichissaient et l'animaient. Ce théâtre impromptu dépendait de la mobilité d'esprit, de la verve du comédien, et tendait uniquement au divertissement immédiat du public.

C'est avec enthousiasme que la *commedia dell'arte* avait accueilli la musique, nouvelle source de plaisir pour l'auditoire. De cette alliance nouvelle entre la musique et le théâtre, nous avons un témoignage qui a presque la valeur d'un symbole, dans l'improvisation très connue, bien dans la manière des comiques italiens, de l'éclectique compositeur Roland de Lassus. En 1568, à la cour de Bavière, le grand musicien récita plusieurs scènes extrêmement comiques, incarnant le personnage de Pantalon des Besogneux, et chanta même quelques strophes, s'accompagnant au luth.

De son côté, le madrigal dramatique subit l'influence du climat particulier dont la *commedia dell'arte* était l'expression typique, et s'orienta vers un genre comique marqué et un peu fou, vers la satire cocasse, la bouffonnerie appuyée.

L'un des premiers témoignages de ce genre nous est fourni, de manière assez inattendue, par un maître de chapelle de la cathédrale de Novare, auteur fécond de musique religieuse de style orthodoxe et, semble-t-il, d'un petit nombre d'œuvres profanes : Michele Varotto. Le texte d'un *dialogue* à dix voix, publié dans un recueil de 1586, contient une suite bizarre de courtes scènes au cours desquelles se croisent les questions et les réponses entre interlocuteurs fort amusants, dans un kaléidoscope de langages divers. Quelques hommes se rencontrent sur la place Saint-Marc, à Venise, et parlent des femmes ou échangent des confidences au sujet de leurs amours; ce sont des masques ou des personnages typiques : le Docteur Graziano, Zani, Pantalone et certains représentants des différentes régions italiennes. Une bohémienne et un Français chantent, de leur côté, sans

se soucier des autres personnages. Il reste que, du point de vue musical, le résultat n'est guère brillant : c'est que Varotto est dépourvu de *vis comica*. De ce point de vue, le *dialogue* à cinq voix que Johannes Eccard a inséré dans ses *Neue Lieder* sacrés et profanes (1589), est bien supérieur. Quoique vivant en Allemagne, Eccard subit les influences de l'art italien. Dans sa composition très vivante, les deux voix élevées et le ténor représentent respectivement Zani et Pantalone, tandis que la basse représente un Allemand ivre et que la cinquième voix chante une chanson populaire. Dans le jeu scénique imaginaire, l'auteur a cherché néanmoins un motif pour le jeu polyphonique de la superposition dramatique. Son *dialogue* relève donc plutôt du domaine du *quodlibet* (mélange humoristique de chants différents).

GIOVANNI CROCE

Avec Giovanni Croce nous retrouvons notre sujet. Cet ecclésiastique appartient à un groupe de trois religieux auxquels le madrigal dramatique doit presque toute son histoire. Elève de Zarlino et, comme ce dernier, maître de chapelle à la cathédrale Saint-Marc, où il avait été recueilli tout enfant pour faire partie du chœur, Croce composa non seulement quantité de musique religieuse mais aussi des *canzonette*, des madrigaux et deux œuvres qui relèvent de nos préoccupations : *Mascarate piacevoli et ridicolose per il Carnevale* (*Mascarades plaisantes et bouffonnes pour le Carnaval*), à quatre, cinq, six et huit voix (1590) et la *Triaca musicale* (*Thériaque musicale*) à quatre, cinq, six et sept voix (1595). Dans la première de ces œuvres, on voit se succéder des mendiants, pêcheurs, marchands de Burano, paysans du Frioul et *Magnifici* (le *Magnifico*, « magnifique », est le Pantalone vénitien), en une suite de tableaux colorés et pleins de verve. La seconde prend le nom d'une potion composée de multiples ingrédients, et utilisée contre les maladies de toute sorte. La composition de Croce, en effet, est un ensemble d'actions distinctes qui, du moins dans l'esprit de l'auteur, devrait guérir tous les maux de l'esprit, à l'imitation du médicament miraculeux. Après un morceau à six voix, dans lequel Pantalone, engagé dans un bois à la poursuite d'une femme, est berné par l'écho, puis une plaisante masca-

rade de Graziani à quatre voix (le texte des deux morceaux est rédigé en dialecte), vient l'un des meilleurs épisodes, la fameuse *Canzon del cucco e rosignolo con la sentenza del pappagallo* (*Chanson du coucou et du rossignol, avec le jugement du perroquet*) à cinq voix. Le coucou et le rossignol s'affrontent en une épreuve de chant; le perroquet, qui est juge dans cette affaire, accorde la palme au coucou, dont le chant paraît moins compliqué, et celui-ci est fêté par les siens. Avec une *canzonetta* enfantine à cinq voix et une *canzon da contadini* (chanson de paysans) à six voix, sur un texte en dialecte vénitien, on en arrive aux deux grands morceaux de la fin : *Il Gioco dell'oca* (*le Jeu de l'oie*) à six voix, et *l'Incanto della schiava* (*l'Esclave à l'encan*), à sept voix. Le sujet du *Gioco dell'oca* rappelle celui de *Il Gioco di primiera*, de Striggio, mais les joueurs de Croce ne se passionnent pas autant que les premiers et restent très dignes. Dans le dernier morceau, la vente d'une belle esclave permet de faire intervenir, pour l'enchère, différents personnages typiques : un Vénitien, un Espagnol, un Allemand, un Florentin.

Le mode d'expression de Giovanni Croce est toujours très mesuré. Il sourit à ses personnages et s'en réjouit, mais il semble ne jamais vouloir se confondre avec eux. Il n'abandonne jamais une certaine réserve et se surveille comme s'il craignait de perdre de sa dignité. Sa musique est claire, sans hardiesse; elle évite toute complexité polyphonique; elle est spirituelle, sans relief marqué.

ORAZIO VECCHI

Au premier plan de la brève histoire du madrigal dramatique, figure le nom d'Orazio Vecchi, né et mort à Modène. Figure très sympathique et inoubliable de chanoine musicien et lettré, il a vécu aussi bien en Lombardie qu'en Vénétie et en Emilie, et surtout à Modène, sa ville natale. Prosateur et poète, compositeur de musique religieuse et profane, homme cultivé, exubérant, actif, de caractère indépendant en même temps qu'habile courtisan, sa compagnie était très recherchée. Après avoir publié des livres de *canzonette* et de madrigaux, il cultiva la forme dramatique pour des raisons qu'il a exposées à maintes reprises et que nous pouvons résumer ainsi :

Dans mes compositions, dit-il, je ne traite pas exclusivement des sujets sérieux, parce que ceux-ci trouveraient peu d'amateurs, et ma musique perdrait de son intérêt, mais j'alterne le *piacevole* (aimable) et le *grave* (sérieux) sans crainte pour la dignité de l'art et le sérieux de la profession. Mon but est la variété; la vie est mon modèle, et dans celle-ci le grave et le piacevole alternent et s'interpénètrent incessamment. C'est pourquoi je préfère la forme dramatique, la plus proche de la vie; c'est pourquoi je représente des personnages qui s'exhibent sur une scène imaginaire et je tisse des actions que l'on ne peut suivre que par l'ouïe.

Avant d'alterner le *piacevole* et le *grave* dans les compositions dramatiques, Vecchi traite le premier genre dans des *canzonette* et le second dans des madrigaux : ceux-ci comportent des pages qui annoncent les œuvres futures, comme *L'Hore di ricreatione* (les Heures de récréation), où quelques jeunes gens, joyeux à l'approche du printemps, chantent, dansent et jouent à la mourre.

En 1590, il fit imprimer la *Selva di varia ricreatione nella quale si contengono varii soggetti* (Forêt [dans ce cas : recueil] de diverses récréations comportant différents sujets), à trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf et dix voix, soit des *madrigali*, *capricci*, *balli*, *arie*, *justiniane*, *canzonette*, *fantasie*, *serenate*, *dialoghi*, ainsi qu'un *Lotto amoroso con una battaglia a dieci nel fine et accomodatavi la intavolatura di liuto alle arie, ai balli et alle canzonette* (Jeu amoureux avec, en conclusion, une bataille à dix et avec arrangement de la tablature pour luth des airs, des danses et des canzonette). L'œuvre est une sorte de récapitulation des formes vocales profanes du xvi^e siècle, dans laquelle l'auteur s'affirme avec originalité. Dans la dédicace, il explique que dans la comédie, la grâce, l'art et la connaissance de la nature sont nécessaires aussi bien pour camper un personnage caricatural qu'un homme sage et prudent. C'est ainsi que, peut-être inconsciemment, il nous livre le secret de son art. Vecchi place le *piacevole* et le *grave* sur le même plan; il aborde l'un et l'autre dans le même but élevé, parce que l'âme humaine lui apparaît sous les deux aspects à la fois. Selon lui, la représentation artistique ne doit pas ignorer ces deux pôles, entre lesquels la vie se déroule incessamment, sous peine d'apparaître pauvre et incomplète.

Selva di varia ricreatione fait preuve d'une grande unité dans la variété. La qualification de madrigal dramatique

ne lui convient pas entièrement; les œuvres d'art échappent toujours aux classifications. Les actions dramatiques suivent les pages non dramatiques en une large gamme expressive qui témoigne de la forte personnalité de l'auteur, dont la grandeur se manifeste surtout dans le *piacevole* et le *grave*, quoique au premier abord ce soient ses pages comiques, burlesques, qui frappent davantage. Cela est d'ailleurs bien naturel car il appartient en effet à un cercle très restreint d'artistes aristocratiques.

Parmi les nombreux morceaux en dialogue, celui qui porte le titre *Diversi linguaggi* est particulièrement intéressant. Un pédant, un écolier, Pantalone, Zani, le Docteur Graziano, Franceschina, Girometta et un Allemand entremêlent chants et conversations dans un désordre apparent, mais en réalité suivant un plan rigoureux; chacun des personnages est efficacement campé, entre autres par de brèves citations *a solo* de chansons populaires caractéristiques.

En 1597 furent publiés *L'Amfiparnaso* et le *Convito musicale*. De même que, précédemment, l'auteur s'était efforcé « *con varietà dell' harmonia* » (« par la variété de l'harmonie ») d'imiter la « *varietà d'erbe e di piante* » (« diversité des herbes et des plantes ») d'une forêt, dans le *Convito musicale* à trois, quatre, cinq, six, sept et huit voix avec *villotte*, madrigaux, dialogues, *canzonette* et *justiniane*, il se propose d'offrir à l'auditeur un « banquet musical », avec toutes sortes de « mets ». Ici, comme dans l'œuvre précédente, on trouve des morceaux dramatiques et d'autres qui ne le sont pas. Les personnages acquièrent du relief, non seulement par le dialogue entre les groupes de voix, procédé dominant, mais également en confiant à tout l'ensemble vocal l'interprétation d'épisodes très différents du point de vue expressif ou encore par l'intervention de voix de solo, comme dans la *Selva*. Le *Bando dell' asino* (le Bannissement de l'âne) est le morceau le plus ample et le plus travaillé. La compagnie des *Spensierati* (insoucians), réunie sous le commandement du prince, se livre ici à de joyeux amusements; un jeu qui comporte l'imitation de différents instruments est suivi d'un concert « animalier », auquel participent tous les personnages en imitant respectivement la corneille, la poule, le coucou, le canard, le rossignol, le pigeon, le

chien, le chat, le grillon, la brebis, le taureau et l'âne. Ce dernier est bientôt banni parce qu'incapable de chanter.

L'« AMFIPARNASO ».

L'*Amfiparnaso*, *comedia harmonica*, comprenant un prologue, trois actes et treize scènes, est le chef-d'œuvre d'Orazio Vecchi et de la littérature dramatico-polyphonique. Le titre est assez imprécis; peut-être l'auteur a-t-il voulu faire allusion au mariage du drame et de la musique, mais l'on propose également d'autres interprétations. Quant au texte, il est peut-être du musicien lui-même, au même titre que celui de bien d'autres de ses œuvres profanes. Voici comment, dans le prologue, l'auteur prépare son public à l'audition : « Ce spectacle s'entend par l'esprit, où il parvient par les oreilles et non par les yeux. C'est pourquoi vous devez faire silence, et, au lieu de voir, maintenant vous écouterez. »

D'après le témoignage de ces vers, l'on peut tenir pour certain que les madrigaux dramatiques ne comportaient pas d'exécution scénique, même pas l'intervention de mimes sur la scène avec accompagnement de l'ensemble vocal qui aurait chanté séparément, ou encore en détachant de ce dernier des solistes pour en faire des chanteurs-acteurs. Si certaines indications de textes musicaux imprimés, ou d'autres indices relevés ici et là, peuvent faire penser à une possibilité d'exécution scénique, le prologue de l'*Amfiparnaso* et, ainsi que nous le verrons, les avertissements par lesquels Banchieri fait précéder ses madrigaux dramatiques, ne laissent aucun doute à ce sujet.

La trame, quoique développée sommairement et sans suite, est assez exactement celle d'une comédie. On y voit le vieux Pantalone, sourd, objet des moqueries du domestique Pedrolino et méprisé par la superbe courtisane Hortensia; le Docteur Graziano, épris d'Isabella, fille de Pantalone, qui, elle, aime le jeune Lucio et en est aimée à son tour; un *miles gloriosus*, le capitaine espagnol Cardon, toujours prêt à « *matrar mill'hombres* » (« tuer mille hommes ») avec son invincible « *espada* ». Autour de ces personnages principaux figurent encore deux jeunes amoureux (Lelio et Nisa), le Bergamasque Zani, Frulla, domestique de Lucio, Francatrippa, autre domestique de Pantalone, et un groupe de Juifs.

L'action peut être brièvement résumée. Pantalone accorde la main d'Isabella au Docteur Graziano; Lucio, soupçonneux comme tant d'amoureux, croit qu'Isabella aime le capitaine espagnol et s'enfuit dans la montagne où il veut se suicider en se précipitant dans un ravin; Isabella feint un moment d'aimer réellement l'Espagnol afin d'exaspérer sa propre douleur, puis, désespérée, veut se supprimer à son tour. Frulla l'en empêche et l'informe que quelques pâtres, alertés par les plaintes de Lucio, l'ont retenu de mettre à exécution son triste dessein. Coup de théâtre : bonheur des deux amoureux. Cependant, Graziano, ignorant tout, sur les conseils de Pantalone, se rend sous la fenêtre d'Isabella pour chanter un « madrigaletin » (petit madrigal), amusante parodie littéraire et musicale d'une page célèbre du Flamand Cyprien de Rore. De son côté, Pantalone songe au repas de noces et envoie Francatrippa chez les Juifs, muni d'un gage, pour obtenir l'argent nécessaire. Mais c'est samedi, et ce jour-là les Juifs n'accordent pas de prêts. La conclusion de la comédie se devine aisément. Isabella et Lucio jurent de s'aimer éternellement, tandis que Pantalone et Graziano se résignent. Dans la dernière scène, tout le monde fête les époux. Lelio, ami de Lucio, offre à Isabella une rose vermeille comme les joues de la jeune fille; Pantalone donne le gant du bisaïeul; Nisa, l'aimée de Lelio, apporte un petit chien, symbole de fidélité; Cardon offre « trois mille maravédís », soit une infime somme d'argent; Pedrolino, lui, donne un radis rose et Graziano une monture de lunettes, sans les verres, bien entendu.

Le développement de la trame de l'*Amfiparnaso*, nous l'avons dit, est assez sommaire. Dans la comédie, le *piacevole* et le *grave* se succèdent et sont nettement distincts; les personnages sont plutôt des masques que des types humains. En outre, la signification, l'intention parodique de bien des passages nous échappent. Toutes les pages musicales, enfin, n'ont pas la même valeur artistique. Cependant, la saine gaieté et l'entraînante force comique et caricaturale de bon nombre d'épisodes, le pathétique touchant de certains autres, la plasticité de la déclamation, très musicale et incisive et tout à l'opposé du *recitar cantando*, les qualités du langage harmonico-polyphonique, font de cette

œuvre un authentique joyau. La musique est le véritable protagoniste de ce petit drame, une musique empreinte d'un réalisme d'une rare spontanéité d'expression et dont les phases multiples révèlent le seul, le vrai personnage de la comédie, l'auteur lui-même, Orazio Vecchi, qui passe du genre sentimental à la joyeuse bouffonnerie avec une richesse de coloris et une puissance de suggestion fascinantes.

Ce travail, admirable symphonie contrapuntique vocale, est une synthèse polychrome de la polyphonie du xvi^e siècle orientée vers une fin nouvelle, et en même temps l'une de ses dernières affirmations avant l'avènement d'une autre période de l'histoire de la musique. Une belle victoire précédant le grand renoncement.

En 1600, Vecchi assista à Florence à la représentation d'*Euridice*. On peut se demander ce qu'il a pensé du *recitar cantando*, tellement éloigné de sa conception musicale. Le compositeur vigoureux et solidement préparé qu'il était a-t-il jugé tout cela comme l'affaire de dilettantes ? Peut-être trouverons-nous la réponse à ces questions dans l'œuvre que nous verrons ci-après.

Après la publication de cinq *Mascherate* de trois à six voix, dans un recueil publié par Gardano (les masques représentent des Napolitains, des poètes diplômés, des maraîchers, des astrologues et des nourrices), parurent en 1604 *Le Veglie di Siena overo i varii humori della musica moderna* (*Veillées de Sienne, ou les différents modes de la musique moderne*), à trois, quatre, cinq et six voix, *composte e divise in due parti Piacevole e Grave* (*composées et divisées en deux parties : piacevole et grave*). Dans le *piacevole* apparaissent les *humori faceti* (les modes facétieux); dans le *grave*, respectivement le *grave*, l'*allegro*, l'*universale*, le *misto*, le *licenzioso*, le *dolente*, le *lusinghiero* (flatteur), le *gentile*, l'*affettuoso*, le *perfidioso*, le *sincero*, le *svegliato* (« éveillé »), le *malenconico*, le *balzano* (bizarre).

On appelait *vegli* les soirées où l'on se réunissait pour jouer ou discuter sur des sujets de caractère intellectuel ou pseudo-intellectuel et égayées par de la musique ou des danses, suivant une tradition imitée de l'ancienne et célèbre *Accademia degli Intronati* de Sienne. Si l'on se base sur la multitude d'académies que l'on trouve en Italie au xvi^e siècle, on peut imaginer à quel point étaient recherchés ces sortes d'entretiens.

Dans sa nouvelle œuvre, le musicien n'a pas choisi pour sujet une intrigue de *commedia*, mais, tirant prétexte d'un jeu de société, il a créé une série de morceaux, dans lesquels le *piacevole* et le *grave*, au lieu d'alterner, forment respectivement chacune des deux parties de l'œuvre. Au cours d'une veillée dans une académie, le prince propose le jeu des imitations, dont sont l'objet un Sicilien, un Allemand, un Espagnol, un Français, un Vénitien, une jeune paysanne et aussi des Juifs. Chaque morceau est précédé d'une proposition et suivi d'un *applauso* (applaudissement) de l'ensemble à l'adresse de l'imitateur. La compagnie se disperse au chant du coq. La deuxième soirée a pour thème la *caccia all' amore* (chasse à l'amour), et dans la troisième, les *vegliatori* (participants à la veillée) doivent imiter les *humori* (les styles) de la musique moderne. Cette soirée comporte une suite de quatorze madrigaux, où domine une certaine uniformité de ton. Les autres parties, en revanche, sont très animées, écrites avec une légèreté et une élégance exquises, et reflètent fidèlement la société que l'œuvre tend à représenter. Les bouffonneries et caricatures inspirées de la *commedia dell'arte* ont disparu, de même que la déclamation réaliste dont abonde l'*Amfiparnaso*.

ADRIANO BANCHIERI

A un observateur hâtif, Adriano Banchieri, le dernier des trois religieux à qui le madrigal dramatique doit son succès, pourrait apparaître comme un imitateur de Vecchi, qui, à première vue, aurait imité et accentué la tendance au bouffon et au caricatural. Pourtant, il n'en est pas ainsi. Si la personnalité de Vecchi éclipse celle de Banchieri, il n'en reste pas moins que lorsqu'on considère ce dernier d'assez près, ses caractéristiques originales et nettement définies deviennent évidentes. Il est vrai que Banchieri fut transporté d'un enthousiasme tel pour l'*Amfiparnaso* qu'il en a fait une réduction à trois voix dans son *Studio dilettevole* (*Etude délectable*, 1600), et en a repris la trame, faisant alterner partout la langue italienne et les dialectes, dans trois autres œuvres à trois voix : *La Pazzia* (folie) *senile* (1598), *Il Metamorfofi musicale* (1601) et *La Prudenza giovanile* (1607), transformée en 1628 en la *Saviezza giovanile*. Mais si l'intrigue, au fond, est partout

la même, il en change, pour ainsi dire, l'orchestration à chaque fois, et cela est plus que suffisant à son gré. En effet, Banchieri traite le drame en fonction de la musique, précédant en cela les compositeurs d'opéras et, dans l'alternance du *piacevole* et du *grave*, il voit un moyen d'obtenir une forme musicale adaptée à la fantaisie de son esprit. Ce n'était donc pas l'intrigue qui lui importait et que nous devons considérer, mais l'œuvre musicale à laquelle elle servait de prétexte.

A son tour, il fait alterner le *serio* et le *dilettevole* (ce sont ses termes mêmes) pour obtenir la variété, et considère que la vie fournit les meilleurs exemples à imiter. En fait, il « sent » et appuie particulièrement sur le *dilettevole*, peut-être pour échapper à la mélancolie qui le tourmente parfois.

Moine olivétain (il naquit à Bologne *circa* 1567 et y mourut en 1634), il vécut à Sienne, à Imola et surtout dans le couvent de San Michele in Bosco, près de Bologne. Sa nature fantasque, son besoin de s'extérioriser lui firent rechercher dans une activité artistique intense cet équilibre intérieur que ne lui donnait sans doute pas sa condition de religieux. Sa conduite était cependant exemplaire. Il créa une école de musique et fit partie d'une académie musicale, dont il fut élu prince. Il admira et honora Monteverdi. Il élaborait des œuvres didactiques, composa de la musique religieuse, écrivit en italien et en dialecte, et on lui doit des comédies, des traités, des discours, ainsi que certains textes de ses œuvres musicales profanes. Ses œuvres dramatiques, où domine le style léger de la *canzonetta*, montrent un goût de la bizarrerie et de l'imprévu. Il a une prédilection pour la rapidité et la surprise, se satisfait d'esquisses parfois très heureuses, alors que Vecchi travaillait jusqu'à atteindre une perfection égale dans le *piacevole* et dans le *grave*.

Banchieri fait en sorte que, avant chacun des épisodes, un chanteur se détache du groupe des exécutants et, s'approchant de l'auditoire, lise quelques vers qui annoncent le sujet traité, ce qui prouve encore une fois que ces œuvres n'étaient pas exécutées sur scène [dans l'*Amfiparnaso* et dans *Le Veglie di Siena* (les *Veillées de Sienne*)], de Vecchi, chaque scène est précédée d'un résumé en vers de l'argument, destiné, selon toute probabilité, à être lu à l'auditoire; mais Vecchi ne fait

allusion dans la préface d'aucune de ces deux œuvres, à cette destination]. L'action est entrecoupée de brefs intermèdes, ordinairement très réussis, et l'auteur paraît s'amuser à entraîner les auditeurs dans ce petit chemin ombragé, connu de lui seul, pour les ramener ensuite à l'air libre. C'est ainsi que, par exemple, *Il metamorfosi musicale* comporte les intermèdes *Pass' e mezzo nel liuto* (l'instrument, le luth, est imité par les voix), une *Villotta alla contadinesca* et une *Mascherata di soldati*.

La Pazzia senile est l'œuvre qui eut le plus de succès si l'on en juge par le nombre d'éditions, mais les autres œuvres, empreintes de comique et de burlesque, sont également appréciables.

Il Zabaione musicale (« *sabayon* », ou pot-pourri musical, 1603), dont bien des pages réapparaissent dans les *Trattenimenti da villa* de 1630, la *Barca di Venezia per Padova* (1605) et le *Festino nella sera del giovedì grasso* (1608), constituent des recueils à cinq voix dans lesquels Banchieri, sous un prétexte quelconque, réunit des épisodes et des morceaux divers. Ici encore, nous trouvons des parodies, des farces, mêlées à des instants lyriques. Sans qu'il nous soit possible de citer les morceaux les plus significatifs, nous ne pouvons cependant passer sous silence le très délicat *Madrigale a un dolce usignolo* (*Madrigal à un doux rossignol*), et le *Contrappunto bestiale alla mente* (l'Odiennx contrepoint) du *Festino*, et le *Gioco della passerina* (*Jeu du petit moineau*) du *Zabaione musicale*. Dans ce jeu est exprimée comiquement la déception d'une joyeuse compagnie, au cours d'un banquet, à l'apparition d'un plat qui contient un seul moineau, gras il est vrai, mais qui ne vaut certainement pas la dinde qu'on attendait. Dans le *Contrappunto bestiale alla mente*, l'objet de la satire est le contrepoint improvisé dont un chien, un chat, un coucou et un hibou donnent des exemples savoureux, tandis que la basse fait une parodie macaronique de chant grégorien réduit à un rôle d'accompagnement.

En 1614, Banchieri publia *Tirsi, Filli e Clori che in verde prato di variati fiori cantano* (à trois voix) et, en 1622, les *Vivezze di Flora e Primavera* (à cinq voix), recueil dans lequel le comique et la satire ne sont pas apparents, tandis que l'objet dramatique paraît bien réduit.

En son âge avancé, l'auteur déclara qu'il était honteux d'avoir perdu tant de temps à de telles futilités... Peut-être ce sentiment commençait-il de porter ses fruits ? Il est probable que la vérité est autre. La musique, en effet, avait pris une nouvelle orientation : le madrigal dramatique approchait de la fin de sa carrière. Un autre musicien, Gaspare Torelli, avait fait quelques essais en ce sens avec sa fable pastorale *I Fidi amanti* (les Amants fidèles), pour ensemble polyphonique à quatre voix (1600), mais il avait composé une œuvre froide et inutile. Seul le génie de Vecchi et de Banchieri pouvait faire que le madrigal dramatique, produit rare de quelques régions de l'Italie du Nord, survécût quelque temps à la fatale apparition de l'*Euridice*. Avec leur disparition, le cycle est clos pour toujours.

Federico MOMPELLIO.

BIBLIOGRAPHIE

Sur les différents musiciens et sur le madrigal dramatique en général, voir :

EINSTEIN Alfred, *The Italian Madrigal*, vol. II, Princeton University Press, 1949.

VATIELLI, Francesco, *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologne, 1927.

D'Alessandro STRIGGIO ont été publiés en édition moderne : *Il Cicalamento delle donne al bucato*, in « *Primi saggi del melodramma italiano* », par Angelo SOLERTI et Domenico ALALEONA, dans la Rivista musicale italiana, années XII et XIII; et *Il Gioco di primiera*, dans A. EINSTEIN, *op. cit.*, vol. III.

Sur Giovanni CROCE :

DENIS (Arnold), dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, encyclopédie musicale dirigée par Friedrich BLUME, Cassel et Bâle, Bärenreiter Verlag, 1949 sq (en cours de publication). La *Triaca musicale* figure dans l'édition moderne par Achille SCHINELLI, Rome, 1942.

Il Gioco dell'oca a été publié par Luigi TORCHI, dans l'*Arte musicale in Italia*, t. I, Milan.

Sur Orazio VECCHI :

Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena, *Orazio Vecchi (1550-1605). Contributi di studio nel quarto centenario della nascita*, Modène, 1950.

HOL (Johannes C.), *Horatio Vecchi's Weltliche Werke*, Heitz et Cie, Strasbourg, 1934.

HOL (Johannes C.), *L'Amfiparnaso e le Veglie di Siena*, dans la Rivista musicale italiana, an. XL.

HOL (Johannes C.), *Le Veglie di Siena di Horatio Vecchi*, *ibid.*, an. XLIII.

Des éditions modernes de l'*Amfiparnaso* ont été établies par Luigi TORCHI, *L'Arte musicale in Italia*, t. IV; par Robert EITNER, Leipzig, 1903; par Carlo PERINELLO, Milan, 1938; de même que *Le Veglie di Siena*, par Bonaventura SOMMA, Rome, 1940. De nombreuses pages de la *Selva di varia ricreatione*, par Oscar CHILESOTTI, figurent dans la Biblioteca di rarità musicali, vol. V, Milan, 1914.

Sur Adriano BANCHIERI :

MOMPELLIO (Federico), *Un « grillesco capriccio » di A. Banchieri*, dans la Rivista musicale italiana, an. LV.

PIRROTTA Nino, dans l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, t. I, éd. Le Maschere, Rome, 1954.

REDLICH (Hans F.), dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Encyclopédie déjà citée.

Il existe des éditions modernes de ses œuvres : *La Pazzia senile*, par L. TORCHI, dans *L'Arte musicale in Italia*, vol. IV; *Il Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena*, par Bonaventura SOMMA, Rome, 1939; Extraits du *Festino*, du *Zabaione musicale*, de *La Pazzia senile*, et de *La Saviezza giovanile*, par Francesco VATIELLI, in *Classici della musica italiana, Raccolta nazionale diretta da Gabriele D'Annunzio*, Istituto Editoriale Italiano, cahiers 1, 2 et 3, Milan, 1919; *La Saviezza giovanile* (édition de 1628), par Riccardo ALLORTO, « Le Chant du Monde », Milan, 1956.

LA MUSIQUE CALVINISTE ET LES PSAUMES AU XVI^e SIÈCLE

LA Réforme calviniste, qui coïncida avec le puissant mouvement intellectuel de la Renaissance, devait provoquer, aussi, un renouveau littéraire, poétique et musical. D'une part, Calvin est considéré, à bon droit, comme l'un des fondateurs de la langue française classique, par sa prose élégante et éloquente; d'autre part, des poètes dont les plus marquants sont Clément Marot, Agrippa d'Aubigné, Baïf et Théodore de Bèze, mettront en vers les cent cinquante psaumes de David et les nouvelles prières des huguenots.

Mais, quelques-uns exceptés, les chants qui furent élaborés sur les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament avant l'adoption des Psaumes comme base à peu près unique de l'hymnologie calviniste, devaient disparaître conformément à l'instruction de Calvin, qui disait :

A tous chrétiens et amateurs de la parole de Dieu que, par quoi quand nous aurons bien circui partout pour chercher (*sic*) çà et là, nous ne trouverons meilleure chanson, ni plus propre pour le faire, que les psaumes de David, lesquels le Saint-Esprit lui a dictés et faits.

A part le *Cantique de Siméon*, le *Credo*, les *Dix Commandements* et les *Prières avant et après les repas*, les Psaumes prévaudront, dans les pays de langue française, alors qu'en Allemagne Luther empruntera au culte catholique beaucoup de textes et de musique, conservant pour certains les textes latins, extraits de la messe, du *Magnificat* et autres prières. Et le choral, dont la musique sera puisée à toutes les sources sacrées et profanes, jouera, dans l'art sacré allemand, le grand rôle que l'on sait.

Pour en revenir aux textes, précisons que, dès la fin du xv^e siècle, il existait des textes français de psaumes, mais

ce fut en 1533 que Clément Marot, poète de la cour et valet de chambre de François I^{er}, commença la mise en vers qu'il devait terminer en 1539, avec quarante-sept psaumes, savoir : les treize premiers psaumes et ensuite, les numéros : XVIII, XIX, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXXII, XXXIII, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XLIII, XLV, XLVI, L, LI, LXXII, LXXIX, XCI, CI, CIII, CIV, CVII, CX, CXIV, CXV, CXVIII, CXXVI, CXXX, CXXXVII, CXXXVIII, CXLIII. En outre, il mit en vers les commandements de Dieu et le *Cantique de Siméon*. Les cent trois psaumes restants furent mis en vers par Théodore de Bèze et l'édition complète parut à Genève, en 1562, avec la mélodie. Il faut constater que les vers de Marot sont d'une vigueur, d'un pittoresque, et d'une éloquence imagée que l'on ne trouvera que rarement chez Th. de Bèze, beaucoup moins poète, plus inégal, maladroit parfois, malgré quelques réussites. Il est vrai que Marot avait choisi les psaumes les plus propres au lyrisme poétique, rendant ainsi la tâche plus ingrate à son continuateur. Dans la pratique, ces deux textes ne peuvent plus être en usage pour le chant de l'assemblée, la langue ayant trop vieilli, mais le savoureux archaïsme de Marot reprend vie lorsque l'on chante encore ses vers, qui sonnent autrement mieux que nos pâles traductions modernes. Ne croyons pas Voltaire, trop imbu de l'esthétique de son siècle, lorsqu'il nous dit qu'« à mesure que le bon goût se perfectionnait, les *Psaumes* de Marot et de Bèze ne pouvaient plus, insensiblement, inspirer que du dégoût ». J'aime son *insensiblement*, mais on pourrait lui rétorquer qu'il commit un crime de lèse-esthétique, lorsqu'il prétendit qu'on avait construit une façade d'*assez bon goût* à la cathédrale Saint-Pierre de Genève, alors qu'elle n'est qu'un affreux placage d'un fronton classico-antique soutenu par des colonnes de même style, le tout accolé à une cathédrale gothique !

Avant d'aborder l'exposé des textes musicaux, précisons que Calvin n'admettra, dans les offices, que le chant à l'unisson, sans accompagnement instrumental et avec le seul guide d'un chantré pour entonner et entraîner l'assemblée, comme cela se pratiquait encore, il y a quelque trois quarts de siècle, en France. Le réformateur bannissait aussi « les chants et mélodies composées

au plaisir de l'oreille seulement, comme le sont les fringots et fredons de la papisterie, et tout ce qu'ils appellent musique rompue et choses faictes et chants à quatre parties qui ne conviennent nullement à la majesté de l'Eglise ». Voici, d'ailleurs, comment Calvin a défini le rôle de la musique dans le culte protestant dans sa lettre *A tous chrestiens et amateurs de la parole de Dieu* :

Quant est des prières publiques il y en a de deux espèces : les unes se font par simples paroles, les autres avec le chant. Et ce n'est pas chose inventée depuis peu de temps. Car, dès la première origine de l'Eglise cela a esté, comme il appert par les histoires. Et mesme saint Paul ne parle pas seulement de prier de bouche, mais aussi de chanter. Et, à la vérité nous cognoissons par expérience que le chant a grande force et vigueur pour d'esmouvoir et emflamber le cueur des hommes, pour invoquer Dieu d'un zèle plus véhément et ardent. Il y a toujours à regarder que le chant ne soit ni léger, ni volage, mais qu'il ait poids et majesté, comme dit saint Augustin, et ainsi, qu'il y ait grande différence entre la musique qu'on fait pour réjouir les hommes à table et en leur maison, et celle des Psaumes qui se chantent en l'Eglise, en la présence de Dieu et de ses Anges.

Nous avons dit plus haut que Calvin n'admettait que le chant à l'unisson et bannissait la polyphonie de son église. Il n'était pas moins adversaire de l'orgue et on disait à l'époque qu'il aurait vendu cet instrument s'il y en avait eu un à Saint-Pierre de Genève. On fit mieux à la cathédrale de Lausanne où l'orgue fut brûlé.

Ce que l'on peut reprocher à Calvin, c'est d'avoir borné les textes dignes du chant sacré aux seuls psaumes de l'Ancien Testament et d'avoir privé les fidèles de pouvoir chanter ce qu'il eût été licite d'emprunter au Nouveau Testament. Or, si l'on excepte le *Credo*, fort peu plaisant, et le *Cantique de Siméon* du recueil *Aucuns Psaumes et Cantiques*, nous n'aurons aucune contribution de la Réforme calviniste à l'hymnologie inspirée par le Nouveau Testament, alors que la Réforme luthérienne a apporté la merveilleuse contribution des chorals.

LA MISE EN MUSIQUE DU PSAUTIER

Rompant radicalement avec l'hymnologie du passé, au contraire de Luther, il faudra à Calvin de la musique nouvelle, quitte à admettre le recours à des chants profanes.

Ce fut à des musiciens protestants que l'on confia le soin de composer ou d'adapter les mélodies. Ils pouvaient être assurés du succès car, dès leur apparition, les *Psaumes* de Marot, sans musique, connurent, tels quels, un succès incroyable et l'édition en fut patronnée par François I^{er}. A la cour de France, chacun avait son psaume favori, chanté sur un air profane le plus souvent. Le psaume cher au roi se chantait sur l'air de la chanson : *Que ne vous requinquez-vous, la vieille ?* et plus tard, Henri II, grand chasseur, avait adopté le psaume XLII : *Ainsi qu'on oit le cerf bruire* et Diane de Poitiers : *Du fond de ma pensée*, qui n'est autre que le *De profundis* (psaume CXXX). D'autre part, avant la grande codification musicale qui aura force de loi, avec l'édition complète, paroles et musique, on verra paraître un petit recueil *Aulcuns Psaumes et Cantiques mis en chant* (Strasbourg, 1539), qui renferme dix-huit psaumes, le *Cantique de Siméon*, les *Dix commandements* et le *Credo*. Douze psaumes sont de Marot et les autres textes sont attribués avec quelque certitude à Calvin, qui s'y montre médiocre poète. Quant à la musique, on peut croire qu'elle est d'origine allemande, peut-être de Mathias Greiter, musicien strasbourgeois, dont la fameuse mélodie du psaume LXVIII, dit *Psaume des batailles*, figure déjà dans ce recueil. Plus tard il sera chanté par les huguenots, chaque fois qu'ils auront à combattre pour leur foi. Soulignons, en passant, que dans l'hymnologie luthérienne on y trouve une singulière déformation, due à l'erreur d'un copiste : alors que la mélodie originale, dont nous donnons l'exemple, renferme un *si* à la mesure 37, le texte luthérien comporte un *sol*, bien moins admissible musicalement. C'est d'autant plus illogique que la phrase se terminant par *si* se répète une seconde fois, et que dans le texte allemand elle se termine alors par un *si*. Cependant c'est ainsi que Bach l'a utilisée, avec quelques ornements qui dénaturent quelque peu la rude beauté de la mélodie primitive, dans le chœur final de la première partie de la *Passion selon saint Matthieu*.

Notons aussi que ce psaume d'allure décidée et guerrière, qui doit être chanté *allegro* pour être dans son vrai caractère, est tout à fait dénaturé dans le mouvement trop lent du choral allemand, dont les paroles sont : « O homme, pleure ton grand péché. » La contrition exige

PSAUME LXVIII

Que Dieu se mon-tre seu-le-ment
Le camp des en-ne-mis es-pars

et l'on ver-ra sou-dai-ne-ment
et les hai-neux de tou-te part

a-ban-don-ner la pla-ce
fu-ir de-vant sa fa-ce.

(1)
Dieu les fe-ra tous s'en-fu-ir

Ain-si qu'on voit s'é-va-nou-ir

Un a-mas de fu-mé-e

Com-me la cire au-près du feu

Ain-si des mes-chants de-vant Dieu

La force est con-su-mé-e.

Ex. 1.

(1) C'est ici que, par erreur, se trouve un sol dans le choral luthérien emprunté au Psautier.

évidemment un mouvement lent, mais il eût mieux valu adapter au texte une autre mélodie que celle du psaume *Que Dieu se montre seulement*.

L'édition de quelque importance qui suivit fut celle du *Psautier*, édité à Anvers en 1541, revu et corrigé par Pierre Alexandre, moine converti à la Réforme. Il renferme trente psaumes de Marot et d'autres auteurs. La musique en est souvent empruntée à des timbres profanes de certaines chansons : *les Aventuriers de France, Faute d'argent, c'est la puce en l'oreille, Adieu, tout solas, plaisir et lyesse, Adam a regret*, etc., dont certains se retrouvent dans le recueil définitif.

Une curieuse édition suivit celle d'Anvers, celle du *Psautier pseudo-romain*; pour donner le change et assurer la libre circulation du recueil, l'imprimeur avait eu l'audace de mentionner « imprimé à Rome, avec privilège du pape » alors qu'il fut, en réalité, imprimé à Strasbourg.

De nombreuses éditions suivirent. Rien que pour le xvi^e et le xvii^e siècle, la nomenclature donnée par O. Douen dans sa monumentale étude sur *Clément Marot et le psautier huguenot* compte deux cent vingt-sept numéros, en comptant toutefois les éditions sans musique. Bornons-nous à mentionner la précieuse et unique édition de 1545, publiée à Strasbourg, et qui fut détruite au cours d'un bombardement prussien en 1870.

Dans deux éditions de 1547, nous voyons apparaître le nom vénérable du musicien Loys Bourgeois, ce qui justifiera que nous parlions de la question, encore mal résolue, de la paternité des mélodies de psaumes. On a pu établir que ces quatre-vingt-huit mélodies ont été composées ou adaptées par Loys Bourgeois, chantre de Saint-Pierre de Genève, né à Paris vers 1510 et dont la date de mort est inconnue. Outre son travail sur les mélodies, on lui doit des harmonisations à quatre parties parues à Lyon en 1547. Il est l'auteur du beau psaume LI : *Miséricorde au pauvre vicieux*, (ex. 2) dont la première phrase mélodique a été utilisée dans *le Roi David* par Arthur Honegger, dans un prélude d'orchestre.

Quant aux soixante-deux psaumes qui restaient à mettre en musique, on est dans l'incertitude sur l'auteur ou les auteurs de ce travail. Les opinions attribuant les mélodies à Goudimel ou à d'autres harmonistes sont réfu-

tées depuis longtemps. Reste l'opinion plus plausible que Guillaume Franc, de Lausanne, en soit l'auteur. Cependant, rien n'est moins certain, non seulement en raison de

PSAUME LI



Mi - sé - ri - cor - de au pô - vre vi - ci - eux
 Dieu tout - puis - sant se - lon ta grand'clé - mence
 Use à ce coup de ta bonté im - men - se
 Pour ef - fa - cer mon fait - pe - rni - ci - eux
 La - ve - moi, sire et re - la - ve bien fort
 De ma com - mise i - ni - qui - té mau - vai - se
 Et du pé - ché qui m'a rendu si ord
 Me net - toy - er d'eau de grâce te plai - se.

Ex. 2.

l'antagonisme permanent entre Genève et Lausanne, mais parce que les emprunts plus ou moins intégraux faits par les auteurs de mélodies, Bourgeois compris, aux mélodies profanes, compliquent l'identification. Un nom peut être retenu cependant, celui de Pierre Dubuisson,

dont la durée est pratiquement indéfinissable, sans la direction d'un chef. Des syncopes, des retards, des mesures alternées de 3 et 2 temps donnent une très grande variété rythmique des plus plaisantes, comme on en trouvera dans le psaume XLII et le psaume XLVII. Signalons qu'il n'y a pas d'indications de mesures, ni de barres.

Beaucoup de ces mélodies appartiennent aux huit tonalités du plain-chant et il n'y a pas de note sensible dans les tons qui correspondent au mode mineur moderne. Le premier et le deuxième ton sont fréquents, ainsi que le septième et le huitième; plus rares sont le troisième et le quatrième, comme dans le psaume LI (ex. 2).

Il y a seulement cent vingt-trois mélodies différentes pour les cent cinquante psaumes, car vingt-sept font double emploi.

LES HARMONISTES DU PSAUTIER

Pierre Certon, Loys Bourgeois, Jean Louis, Clément Janequin, Thomas Champion dit Mithou, Philibert Jambe de Fer, Claude Goudimel, Richard Crassot, Hugues Sureau, Jean Servin, Michel Ferrier, Roland de Lassus, Pascal de L'Estocart, Claude Le Jeune, Samuel Mareschal, Jan Pieterszoon Sweelinck, Johann Crüger ont plus ou moins honoré les psaumes de leur « mise en musique », terme réservé, à l'époque, aux harmonisateurs et non aux auteurs des seules mélodies. La polyphonie vocale atteignait alors son plein épanouissement, avec un langage harmonique savant et pur, dépouillé des tâtonnements et maladresses du Moyen âge. D'illustres noms, comme ceux de Janequin, de Roland de Lassus, de Sweelinck font ailleurs, dans cet ouvrage, l'objet d'une étude; nous nous bornons, ici, à ceux qui non seulement nous ont légué une œuvre complète et considérable, mais qui appartiennent en propre à la Réforme et travaillèrent pour elle. Le premier en date, Loys Bourgeois, harmonise à 4 parties nombre de psaumes, note contre note avec le *cantus firmus* au ténor, survivance des polyphonies du Moyen âge; il en écrivit aussi en forme de motet, mais sans utiliser la mélodie traditionnelle.

Celui dont l'œuvre nous retiendra longtemps sera Claude Goudimel, né à Besançon vers 1505 et mort vic-

time de la Saint-Barthélemy lyonnaise en 1572. Il composa des chansons, un *Magnificat*, des messes sur des timbres profanes, comme celui de la chanson *Le bien que j'ay par foy d'amour conquis*; mais, en ce qui intéresse la musique de la Réforme, il publia huit psaumes en forme de motet à 4, 5 et 6 parties, où il n'utilise pas les mélodies traditionnelles (Adrian Leroy et Robert Ballard, Paris, 1562). Son œuvre la plus considérable consiste en deux séries complètes d'harmonisation des Psaumes, dont l'une note contre note et l'autre avec partie d'accompagnement en contrepoint fleuri. La première fut publiée à Genève, en 1565, par les héritiers de Jaqui. Ce petit volume in-16, rarissime, renferme, outre les Psaumes, l'avertissement en vers de Théodore de Bèze *A l'Eglise de Notre-Seigneur*, des prières et, mis en musique, *les Dix Commandements*, le *Cantique de Siméon*, et les *Prières avant et après le repas*.

PSAUME CXXXVII (*Super flumina.*)

Lento

Chant

Choral Estans assis aux rives a-quati-ques

Basse

De Ba-by-lon plo-ri-ons milan-co-li-ques

Nous'sou-ve-nant du pa-ys de Si-on

Et au mi-lieu de l'ha-bi-ta-ti-on

où de regrets tant de pleurs es-pandî-mes

aux saules verts nos harpes nous pendis-mes

Les quatre parties vocales sont en regard : le supérior et le ténor sur les pages de gauche et le contra et la basse sur celles de droite. Les textes de toutes les strophes y figurent et le nom des auteurs des paroles, Clément Marot et Th. de Bèze.

Dix-sept psaumes ont le *cantus firmus* au soprano et tous les autres au ténor. L'harmonie utilise exclusivement les accords parfaits et les accords de sixte, agrémentés de quelques retards de la tierce. Le tout donne une grande impression de robuste simplicité et d'unité avec la mélodie. Nous avons dit plus haut que ces mélodies s'apparentaient très souvent aux modes anciens, mais Goudimel ne s'est pas fait scrupule d'employer des sensibles dans l'harmonie d'une mélodie qui n'en comporte pas. L'époque fut transitoire et les vieux modes devaient céder le pas au majeur et au mineur.

Citons, pour terminer, la courte préface, *Au lecteur*, que Goudimel crut prudent d'écrire pour ne pas encourir les foudres de Calvin qui ne tolérât pas la polyphonie dans les services religieux :

Nous avons adiouté au chant des psaumes, en ce petit volume, trois parties, non pour induire à les chanter, en l'Eglise, mais pour s'esjouir en Dieu, particulièrement es maisons. Ce qui ne doit être trouvé mauvais, d'autant que le chant duquel on use en l'Eglise demeure en son entier, comme s'il estoit seul.

La deuxième série des psaumes, en contrepoint fleuri, a été écrite et même publiée avant celle note contre note, en 1564, mais, comme on ne la connaît que par l'édition de 1580 dont l'unique exemplaire complet, en quatre volumes pour chacune des 4 voix, se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal, la date postérieure a prévalu, d'autant qu'on ne possède qu'une partie de ténor de l'édition de 1564. Le regretté Henri Expert a publié intégralement cette série de psaumes, mettant les voix en partition, ce qui permet de mieux apprécier les beautés de cette somme psalmodique et musicale. Sans abus de virtuosité d'écriture contrapuntique, extrêmement vocal, l'ensemble est toujours adapté admirablement au caractère de chaque psaume et justifie bien ce que Goudimel, poète à ses heures, disait de ses travaux sur les psaumes :

Le plus doux travail de ma vie
Guidant mon espérance aux cieux.

Au contraire de l'édition de 1565, ce sont les psaumes avec le *cantus firmus* au soprano qui sont les plus nombreux, soit 135 au soprano contre 15 au ténor. Huit psaumes sont écrits pour « voix pareilles » (soit voix égales, de nos jours), pouvant être chantés par 4 voix de femmes ou par 4 voix d'hommes, une octave plus bas. Des accords nouveaux apparaissent, amenés le plus souvent par les dessins du contrepoint et non en tant qu'accords. Au point de vue pratique, nous avons constaté qu'il faut très souvent transposer ces psaumes qui sont ou trop hauts ou trop bas, sans que l'on sache la raison d'être de ces anomalies.

Un musicien peu connu, cité par Douen sans qu'il mentionne l'édition de ses œuvres, est Pascal de L'Éstocart, né à Noyon comme Calvin, et qui a mis en musique non seulement les *Offenaires de la vanité et inconstance du monde*, comme Claude Le Jeune, mais les *CL Psaumes* à 5, 6, 7 et 8 parties, sur les textes de Marot et de Th. de Bèze, en utilisant les mélodies traditionnelles. L'édition date de 1583, à Genève.

Le dernier grand nom de la musique de la Réforme française est celui de Claude, ou Claudin Le Jeune, né à Valenciennes vers 1528 et mort à Paris en 1600. Quoique son œuvre religieuse soit aussi importante que celle de Goudimel, elle est moins connue, malgré les belles éditions modernes dues aussi à Henri Expert. Il harmonisa les psaumes à 4 parties, note contre note, et à 3, 4, 5 et 6 parties avec le chant traditionnel. On lui doit aussi des psaumes en forme de motet, où il n'utilise pas la mélodie traditionnelle, faisant ainsi œuvre entièrement originale. Dans d'autres, il usera très librement de ces mélodies connues. Tantôt il utilisera les paroles de Marot et de Bèze, comme dans le *Dodécacorde*, où il se sert des mélodies traditionnelles avec l'accompagnement sur les 12 modes authentiques et plagaux; tantôt, sur les vers mesurés à l'antique de Baif et d'Agrippa d'Aubigné il écrira la musique des *CL Psaumes*.

Les éditions de ses œuvres furent très nombreuses, assez fragmentées, et la partie la plus importante parut après sa mort, par les soins de sa sœur et de sa nièce. En raison de ces nombreuses éditions, on se reportera utilement à la notice bibliographique où les dates de parution et les noms d'éditeurs seront mentionnés. Mais,

pour l'appréciation musicale, on s'en rapportera aux publications d'Henri Expert qui a fait aussi une large part aux compositions profanes de Le Jeune.

Après Le Jeune aucun nom de compositeur français n'est à retenir, et on peut affirmer que, bien avant la révocation de l'Edit de Nantes, il n'y aura plus, en France, de nouveaux chants ni de nouvelles harmonisations de psaumes dignes d'être cités. C'est à l'étranger que Jan Pieterszoon Sweelinck harmonisera quelques psaumes, mais les titres de gloire de l'hymnologie française de la Réforme ne seront pas renouvelés. Après le Concordat, des harmonies modernes et des modifications de la mélodie dénatureront gravement le vrai caractère des Psaumes. Ce n'est que de nos jours que les mélodies ont été reproduites fidèlement dans les recueils pour le chant de l'assemblée. Si l'harmonisation note contre note de Goudimel n'a pu être conservée, en raison de l'impossibilité de garder le chant au ténor et du rétablissement, non moins impossible, du chant au soprano qui eût transformé, par renversement, les quarts en quintes, l'harmonisation moderne n'a utilisé que les accords et retards employés à l'époque. Malgré ces progrès, il reste encore beaucoup à faire pour vulgariser les beautés du trésor hymnologique de la Réforme, encore mal connu des protestants eux-mêmes.

Alexandre CELLIER.

BIBLIOGRAPHIE

XVI^e SIÈCLE

AULCUNS PSAUMES ET CANTIQUES mis en chant, Strasbourg, 1539. Petit in-8° de 64 pages. Exemplaire unique à la Bibliothèque de Munich. Premier recueil de quelque importance pour l'hymnologie de la Réforme. Un fac-similé remarquable a paru en 1919, par les soins de Monsieur Delectra, chez A. Jullien, libraire, au Bourg du Four, Genève.

PSAUTIER PSEUDO-ROMAIN renfermant des prières, des psaumes, etc., 1552. On lit à la page 159, au-dessous du registre des Psaumes de David : « imprimé à Rome, par le commandement du pape par Théodore Brüzsz Allemand son

imprimeur ordinaire le 15 février ». Cette attribution est fautive car ce recueil fut imprimé à Strasbourg.

CINQUANTE PSAUMES DE DAVID, roi et prophète, traduits en vers français par Clément Marot, et mis en musique par Loys Bourgeois, à 4 parties, à voix de contrepoint égal consonnant au verbe, Lyon, Godefroy et Marcelin Beringen, 1547. Bibliothèques de Munich et de Vienne.

Quelques-uns de ces psaumes sont reproduits dans l'ouvrage d'O. Douen.

PREMIER LIVRE DE PSAUMES MIS EN MUSIQUE par Pierre Certon maître des enfants de chœur de la Sainte Chapelle et réduit en tablature de luth par maître Guillaume Morlaye, réservé la partie de dessus, qui est notée pour chanter en jouant, Paris, Michel Fezandat, 1554, Bibliothèque de Munich.

Contient 15 psaumes sur les textes de Marot, mais la musique n'utilise pas les mélodies traditionnelles.

Quelques exemples dans Douen.

Il convient de faire remarquer que les Psaumes en français de Clément Marot furent mis en musique par des musiciens catholiques et protestants, au début de la période durant laquelle ils jouirent de la faveur de la cour de François I^{er} et de Henri II. C'est seulement après que Théodore de Bèze et les musiciens protestants eurent réalisé l'ensemble des 150 Psaumes, pour les utiliser dans le culte, qu'ils devinrent suspects aux partisans de la Contre-Réforme.

OCTANTE-DEUX PSAUMES traduits en rythmes français par Clément Marot et autres, avec plusieurs cantiques nouvellement composés en musique à 4 parties par Clément Jannequin, Paris, Adrien Leroy et Robert Ballard, 1559. En quatre volumes in-8° oblong. Ancienne collection Georges Becker.

Il est regrettable qu'aucun de ces psaumes n'ait été reproduit et Douen n'a donné que le *Chant de pénitence* donné depuis aux éditions Expert. Le bassus se trouve à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

PSAUMES DE DAVID mis en rimes françaises par Clément Marot et Théodore de Bèze, Barbier et Thomas Cousteau, 1559.

Contient 83 psaumes avec mélodie, plus 7 psaumes nouvellement traduits par Th. de Bèze, plus le cantique de Moïse par Accasse d'Albiac dit du Plessis. Collection Reuss, Strasbourg.

QUATRE VINT-TROIS PSAUMES DE DAVID en musique, fort convenables aux instruments, à 4, 5 et 6 parties, tant à voix pareilles qu'autrement, dont la basse-contre contient le sujet, afin que ceux qui voudront chanter avec elle, à l'unisson ou à l'octave, accordent aux autres parties diminuées (...) par Loys Bourgeois. Antoine Leclerc, 1561, 8°.

Ce titre-exposé fournit de précieuses indications sur la

manière de chanter les psaumes, entre autres celle qui bat en brèche la tradition qui prétend faussement que toute la musique de cette époque se chantait *a cappella*, assertion contredite par les documents de l'époque. On se servait souvent des instruments, soit pour accompagner, soit pour suppléer aux voix absentes. Noter également que le *cantus firmus* pouvait être chanté par deux voix à l'octave (ténor et soprano), ce qui le faisait mieux ressortir.

PREMIER LIVRE CONTENANT SOIXANTE PSAUMES, mis en musique par Thomas Champion, dit Mithou, organiste de la Chambre du Roy, Paris, François Trepeau, 1561. Dédié à Charles IX. Ancienne collection Georges Becker : contra et ténor seulement.

D'après l'examen des deux seules voix que l'on possède, on peut établir que les mélodies traditionnelles furent utilisées pour ce psaume en forme de motet.

LES CENT CINQUANTE PSAUMES (...) les dix Commandements, le Cantique de Siméon, le Cantique de Moïse, etc. mis en musique par Philibert Jambe-de-fer, Lyon, Antoine Cercia et Pierre de Mia, 1560.

Il y eut deux éditions de ces 150 psaumes, en 1564, à Lyon, mais elles furent précédées d'une autre dont on n'a pu retrouver d'exemplaires et qui parut à Paris, chez Nicolas Du Chemin, en 1561. Douen donne deux exemples, d'après les volumes séparés pour chaque voix : supérieurs, ténor et basse à la bibliothèque de l'Oratoire et l'alto dans l'ancienne collection Becker.

LES PSAUMES DE DAVID..., mis en musique à 4 parties par Claude Goudimel, édités à Genève par les héritiers de François Jaqui, 1565. Petit in-16°. Bibliothèque du Conservatoire de Paris; bibliothèque du protestantisme français; bibliothèque de Lyon, etc.

Reproduction en fac-similé publiée par Pierre Pidoux et Konrad Ameln aux éditions Bärenreiter à Cassel. Rééditions partielles par Henri Expert, éditions Huguenin et Alexandre Cellier aux éditions de « la Cause ».

C'est l'ouvrage le plus significatif qui existe sur les psaumes, pour l'hymnologie pratique des services protestants.

LES CENT CINQUANTE PSAUMES DE DAVID mis en musique à 4 parties par Claude Goudimel, Pierre de Saint-André, Genève, 1580. In-12° oblong, en 4 volumes dont un pour chaque partie. Bibliothèque de l'Arsenal.

Réédition moderne par Henri Expert (1897), en trois volumes, éditions Senart.

Cette édition constitue, avec le *Psautier* de 1565, l'ensemble le plus caractéristique de l'hymnologie de la Réforme française. Certains psaumes ont été publiés séparément, pour l'usage pratique.

CENT-CINQUANTE PSAUMES DE DAVID, mis en musique à 4, 5, 6, 7 et 8 parties, par Pascal de L'Estocart, de Noyon en Picardie, Genève, Jean de Laon, 1583.

Publié en cinq cahiers pour chaque voix. Complet : Bibliothèque de Hambourg.

Fac-similé publié aux éditions Bärenreiter, à Cassel, par Pierre Pidoux et Hans Holliger, 1954.

PSAUMES FRANÇAIS à 4 voix, par Samuel Mareschal, de Bâle, Leipzig, 1594. Winterfeld, der Evangelische Kirchengesang.

D'après les deux exemples que l'on trouve dans Douen, l'harmonisation des mélodies traditionnelles dénote un art inférieur à celui des autres musiciens cités.

LE THRESOR DE MUSIQUE D'ORLANDO DE LASSUS, (...) contenant des chansons françaises, italiennes et latines, à 4, 5 et 8 parties, Cologne, Paul Marceau, 1594.

Ce recueil contient seulement 3 *Psaumes* de Marot, dont un seul utilise la mélodie traditionnelle.

DODECACORDE CONTENANT DOUZE PSAUMES DE DAVID, mis en musique selon les douze modes approuvés par les meilleurs auteurs anciens et modernes, à 2, 3, 4, 5, 6 et 7 voix, par Claude Le Jeune, compositeur de la musique de la chambre du Roy, La Rochelle, Hierosme Haultin, 1598.

Six volumes in-4° oblong. Bibliothèque de l'Arsenal.

Ces compositions qui sont les plus remarquables avec celles de Goudimel utilisent les mélodies traditionnelles.

XVII^e SIÈCLE

Il existe de très nombreuses éditions des *Psaumes* de Claude Le Jeune dont les différents exemplaires, pour chaque voix, sont rarement au complet dans les bibliothèques ou collections. Nous ne citerons que celles dont on possède toutes les voix et, autant que possible, les premières éditions.

PREMIER LIVRE CONTENANT 50 PSAUMES (de 1 à 50), mis en musique par Claude Le Jeune, à 3 parties, Paris, veuve Ballard, 1602. Bibliothèque nationale.

PSAUMES EN VERS MESURES A L'ANTIQUE, de 2 à 8 parties, texte de Baif et d'Agrippa d'Aubigné, musique de Claude Le Jeune, Paris, Pierre Ballard, 1606. Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Réédition moderne par Henri Expert, Senart, 1905.

DEUXIEME LIVRE (...) CONTENANT 50 PSAUMES (de 51 à 100), par Claude Le Jeune, Paris, Pierre Ballard, 1608. Bibliothèque nationale.

TROISIEME LIVRE (...) CONTENANT 50 PSAUMES (de 101 à 150), Paris, Ballard, 1608.

Dans ces trois séries de *Psaumes*, Le Jeune utilise les mélo-

dies traditionnelles et les parties accompagnantes sont traitées en contrepoint fleuri.

PREMIER LIVRE DES PSAUMES DE DAVID, mis en musique à 4, 5, 6 et 7 parties par Jean Pierre Sweelinck, organiste d'Amsterdam, 50 psaumes, desquels aucuns sont tout au long. Seconde édition, Harlem, aux dépens de Daniel von Horenbeeck par H. A. Kranepel, 1614.

SECOND LIVRE DES PSAUMES, etc... contenant 50 psaumes... Amstelredam (*sic*) aux despens de Hendrie Barentsen, 1614.

TROISIEME LIVRE CONTENANT 30 psaumes, Amstelredam, Hendrie Barentsen, 1614.

LIVRE QUATRIEME ET CONCLUSIONNAL (...) 53 psaumes, Harlem aux despens de David von Horenbeck, par H. A. Cranepel, 1621.

LES PSAUMES DE DAVID, à 4 et 5 parties par Claude Le Jeune, de Tourns, Genève, 1627. Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.

Harmonisation note contre note.

OUVRAGES SUR LES PSAUMES

DOUEN (Orantin), *Clément Marot et le psautier huguenot*, 2 vol., Paris, Imprimerie Nationale, 1878-79. Malgré quelques erreurs, lacunes et appréciations tendancieuses, cet ouvrage reste le plus complet qui existe, en la matière, tant au point de vue historique et littéraire qu'au point de vue musical qui est, cependant, inférieur aux autres.

BRENET (Michel), *Claude Goudimel*, 1890.

EXPERT (Henri), *Le Psautier huguenot du XVI^e siècle*, Paris, Fishbacher, 1902. Ouvrage de luxe sur papier filigrané de Hollande, renfermant les textes complets des Psaumes avec la mélodie, précédés de l'argument de Calvin pour chacun et de la traduction latine de Calvin.

BOUTON (Ernest), *Esquisse biographique et bibliographique de Claude Le Jeune*, Valenciennes, 1845.

LA RÉFORME ET L'ESSOR DE LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE

ON ne saurait contester le fait qu'historiquement l'essor de la musique allemande date du xvi^e siècle et coïncide à peu de chose près avec les débuts de la Réforme. Qu'entre ces deux phénomènes il puisse y avoir lien de cause à effet, voilà ce que l'on serait tenté d'admettre sans examen, évoquant par exemple, comme le font souvent les musiciens non protestants, le chant à quatre parties que toute assemblée évangélique serait censée réaliser lors du culte dominical. Les études menées par des historiens consciencieux ont démontré que la richesse et la diversité de la vie musicale allemande sont dues en très grande partie au mouvement religieux déclenché par Martin Luther. Mais on ne saurait s'appuyer sur le fait que la Réforme a réussi à s'établir durablement en Allemagne pour reporter les conclusions qui se dégagent de l'étude des rapports fructueux entre la musique et la réforme luthérienne partout ailleurs où son succès a été moins définitif, ni pour soutenir que le protestantisme a été favorable au développement de la musique là où il s'est manifesté.

En Suisse, Zwingli, le réformateur de Zurich, avait fait abolir toute expression musicale dans la célébration du culte en se basant sur une interprétation très stricte d'un passage de l'*Épître aux Colossiens* (3, 16), qui semble désavouer le chant de la bouche et des lèvres :

Que la parole de Christ habite parmi vous abondamment; instruisez-vous et exhortez-vous les uns les autres en toute sagesse, par des psaumes, par des hymnes, par des cantiques spirituels, chantant à Dieu dans vos cœurs sous l'inspiration de la grâce (*trad. Segond*).

Zwingli ne laissait aucun doute quant à l'exégèse de ce passage : « *in cordibus enim inquit (Paulus), non vocibus* »,

écrivait-il. Pour lui, la musique sous n'importe quelle forme ne pouvait que nuire au recueillement et à la méditation et compromettre tout dialogue entre l'âme et son Créateur. Il était donc en parfait accord avec ses idées en supprimant du service religieux non seulement le chant hérité de l'ancienne église, mais encore le principe du chant liturgique et à plus forte raison le jeu des instruments ou de l'orgue (1525). Même la récitation d'un psaume lui paraissait dangereuse car, disait-il, le recueillement ne s'accorde pas bien longtemps avec le mouvement des lèvres. La seule part laissée par Zwingli à l'assemblée fut la prière silencieuse. Ce n'est qu'en 1598 que le chant fit sa rentrée à l'église, accompagné d'une déclaration où étaient repris tous les passages de la Bible invoqués par Zwingli pour le proscrire.

Mis à part cet épisode peu connu des histoires de la musique — et pour cause —, on lit fréquemment que la Réforme a démocratisé la musique par son souci de confier à l'assemblée des fidèles le chant liturgique autrefois exécuté en latin par les clercs. Le choral luthérien et le psaume huguenot sont deux fruits éclatants de la volonté de faire participer activement le peuple au culte. On en a conclu trop rapidement que le goût, on pourrait dire souvent même la religion de la musique, qui anime encore les Allemands, prend sa source dans le choral auquel on attribue le mérite d'avoir suscité à la fois des formes musicales nouvelles et une longue suite de compositeurs fameux. La réalité est naturellement moins simpliste. La Réforme calvinienne a connu une forme de chant liturgique en tout point semblable à celle de la réforme luthérienne; il serait cependant difficile de déceler, même en Suisse romande où le protestantisme a fait souche, une amorce de développement comparable à celui qu'a connu l'Allemagne dès le ^{xvi}^e siècle. La réforme calvinienne est un exemple précis de ce que la pratique d'un chant liturgique par le peuple tout entier ne peut suffire à créer une tradition musicale active.

Face au radicalisme de Zwingli, la position de Calvin était incomparablement plus favorable à la musique. Alors que les premières réunions évangéliques en France et en Suisse ne comportaient aucune partie musicale, Calvin s'était préoccupé, dès 1537, de l'introduction

du chant dans l'Eglise de Genève. Il a exprimé ses idées sur la musique et sur ses rapports avec le culte dans plusieurs écrits et sermons. La préface au psautier (1542-1543) en contient l'exposé le plus cohérent. La musique étant un don de Dieu, Calvin accepte de la mettre au service du culte. La définition qu'il en donne comporte deux points : 1^o la lettre, ou sujet, ou matière; 2^o le chant ou mélodie. Concernant le texte, Calvin n'accepte à l'église que le chant des Psaumes, en vertu de sa doctrine de l'inspiration divine de la Bible. En effet, nous dit-il, « Dieu nous met en la bouche les paroles comme si lui les chantait en nous ». Concernant la musique, aucun de ses écrits ne mentionne le chant polyphonique; la musique à l'église se réduit à la mélodie qui accompagne les psaumes. Elle ne doit être ni légère, ni volage, mais modérée « pour emporter poids et majesté convenables au sujet ». Depuis lors, et jusqu'au début du xix^e siècle, la musique réformée est restée ce que Calvin avait voulu qu'elle fût, le chant monodique de cent cinquante *Psaumes* traduits par Clément Marot et Théodore de Bèze. Les mélodies du psautier possédaient des caractères accusés : strictement syllabiques, elles n'utilisaient que deux valeurs de durée (en notation moderne, la blanche et la noire, la blanche représentant l'unité de battue); leur mouvement était rapide. Elles devinrent aussitôt célèbres et populaires et contribuèrent pour beaucoup à la gloire du psautier huguenot. Si dans le domaine strictement musical du chant des fidèles, les calvinistes n'avaient donc rien à envier aux luthériens chez qui le chant d'assemblée mit beaucoup de temps à s'implanter — en Saxe, le chant du choral périclita à peine introduit —, si les mélodies du psautier s'avéraient tout aussi riches en attrait auprès des compositeurs, il n'en allait pas de même en ce qui concernait les possibilités de développement de la musique religieuse en général. Une fois la traduction du psautier officiel achevée et sa mise en musique réalisée, poètes et musiciens ne pouvaient plus rien offrir à l'Eglise. Leur restait ouvert le domaine de l'édification privée, celui de la musique domestique mais ce répertoire ne jouissait d'aucun encouragement officiel et ne fut pas pratiqué comme il eût pu l'être si Calvin n'avait pas tant insisté sur la nécessité que le chant fût strictement Parole d'Ecriture.

Passé le xvi^e siècle, la réforme calvinienne en tant que telle n'a suscité aucun grand compositeur, aucune forme de la pratique musicale digne d'être signalée, et, dans les pays réformés d'obédience calviniste, la musique n'a pas joué de rôle particulier.

LE RÔLE DE LUTHER

Pour comprendre tout ce que la musique allemande doit au luthéranisme, il est nécessaire de remonter jusqu'au réformateur Martin Luther. On sait qu'il était passionné de musique; mais si ses idées personnelles sur la beauté de la musique aident à comprendre l'intérêt qu'il lui portait, elles ne peuvent expliquer la place qu'il lui a accordée dans le nouveau culte. Les idées du théologien, par contre, sont la source de l'organisation musicale du culte évangélique en Allemagne. Il serait erroné de croire que le chant de l'assemblée ait été la préoccupation essentielle de Luther dès ses premiers essais d'organisation du culte et qu'il aurait imposé dès l'origine l'emploi exclusif de la langue allemande comme ce fut le cas à Strasbourg. Dans le domaine liturgique, Luther a été un rénovateur beaucoup moins radical que Zwingli, Bucer ou Calvin. Si l'emprise du moine augustin est restée sensible sur le réformateur, elle ne saurait à elle seule expliquer les timidités de sa réforme dans le domaine liturgique. Son souci le plus constant a toujours été l'éducation chrétienne du peuple et de la jeunesse en particulier. La Réforme a eu pour résultat immédiat la multiplication des écoles. Dès 1523, Luther avait prévu dans sa *Formula missae* deux services liturgiques différents, l'un pour les grandes églises, l'autre pour les petites villes et pour les communautés rurales. Les grandes églises qui pouvaient disposer de maîtrises et de chœurs scolaires devaient utiliser le latin pour la messe; aux communautés moins importantes était destiné un service simplifié en allemand. Dans sa *Deutsche Messe* Luther ajoutait en 1526 qu'en aucun cas il ne voulait laisser disparaître totalement le latin du service divin. « Cela me tient à cœur pour la jeunesse », écrivait-il. Si le grec et l'hébreu avaient été plus répandus et, point important, si l'hymnologie en avait été aussi riche, il n'aurait pas demandé mieux que de voir célébrer chaque dimanche

quatre services différents dans chacune de ces langues. Aux yeux de cet impulsif, passionné de musique, celle-ci était un des chemins menant à la grâce divine. Elle lui semblait représenter, avec la théologie, l'aide la plus précieuse pour mener le peuple à la Parole de Dieu. « La musique est un beau et magnifique don de Dieu, tout proche de la théologie. Je ne voudrais pas renoncer au peu de musique qui est en moi pour quoi que ce soit de grand. On devrait constamment familiariser la jeunesse avec cet art... » C'est à elle et tout particulièrement au chœur d'école qu'il adressait le premier livre de chants polyphoniques de l'église évangélique, le *Wittenbergisch deutsch geistlich Gesangbüchlein*, de Johann Walther (1524), dont il avait écrit la préface. L'éditeur Rhaw faisait paraître en 1544 une des plus importantes collections de chorals traités en polyphonie sous le titre *Neuwe deutsche geistliche Gesenge... für die gemeinen Schulen* (pour les écoles des *Gemeinden*, c'est-à-dire entretenues par les communautés). Même exemple parmi bien d'autres, le recueil publié en 1586 par Lucas Osiander : *50 geistl. Lieder und Psalmen 4 stig. auff Contrapunctweise, für die Schulen u. Kirchen im lobl. Fürstenthum Würtemberg, also gesetzt, das eine gantze Christl. Gemein durchaus mit singen kan.* (50 chants spirituels et psaumes à 4 voix, mis en contrepoint pour les écoles et les églises de la principauté de Wurtemberg, de telle sorte que toute une communauté chrétienne puisse s'y joindre par le chant.)

Les livres de chant, qu'ils aient été monodiques ou polyphoniques, furent en tout premier lieu destinés aux écoles. Groupés en une chorale, les élèves étaient tenus de participer au culte le dimanche et de chanter sous la direction d'un cantor les cantiques qu'ils pouvaient ainsi apprendre à l'assemblée musicalement inculte. Ici s'éclaire la phrase de Luther : « Un maître d'école doit savoir chanter, sinon je ne veux pas le voir ». C'est par le chœur d'école qu'était assurée une grande partie du chant dans la plupart des églises luthériennes et cet usage devait durer fort longtemps. Qu'on se rappelle Bach, *Thomaskantor* à Leipzig, chargé de faire chanter cantates ou motets par les enfants de la *Thomasschule*, tous les dimanches, soit à l'église Saint-Thomas, soit à l'église Saint-Nicolas !

Outre le soin apporté à la culture musicale dans les

écoles, un autre fait devait contribuer aussi fortement à l'enracinement durable de la musique dans le peuple allemand; il est dû à un hasard de l'histoire. En 1525 mourait le prince électeur de Saxe, Frédéric le Sage. Pour des raisons financières, son successeur ne reprit pas à son compte les musiciens de la chapelle princière, dont la direction incombait depuis 1524 à Johann Walther, l'ami de Luther. Les interventions de ce dernier et du réformateur Mélanchthon n'y firent rien, et la célèbre chapelle de Torgau qu'avaient illustrée Adam de Fulda et Heinrich Isaac fut dissoute. Engagé comme maître d'école par la *Lateinschule* de Torgau, Johann Walther réussit cependant à regrouper le chœur des écoliers avec une ancienne institution chorale de la ville. Cet événement venait de donner naissance à la première maîtrise municipale évangélique, la *Torgauer Kantorei*, formée uniquement des bourgeois amateurs de chant. De nombreuses autres villes imitèrent l'exemple de Torgau, d'abord en Saxe, puis dans toute l'Allemagne. Le développement rapide de ces organisations, démocratiques puisque s'y côtoyaient toutes les classes de la société, fut favorisé par des donations et des privilèges accordés par les églises et les princes. Leur rôle principal était l'exécution du chant polyphonique à l'église mais aussi la participation à des cérémonies de caractère public ou privé telles que baptêmes, mariages, enterrements, etc. Des liens d'amitié se formèrent bientôt entre les membres de ces Kantoreien; la fameuse *Gemütlichkeit* allemande devait donc se trouver associée à la musique dès la Réforme.

Le chœur, entraîné, formé par les écoliers ou par les bourgeois, prit très rapidement une place importante dans le culte, si importante que bien souvent le rôle de l'assemblée s'en trouva fort diminué. Au lieu de lui faire chanter les chorals, on l'obligea parfois à écouter le concert qui lui était offert.

LA LITURGIE LUTHÉRIENNE — POPULARITÉ DU CHORAL

Quelle était donc la physionomie musicale d'un culte luthérien au xvi^e siècle? Les formes liturgiques de l'ancienne Eglise n'avaient pas été purement et simple-

ment rejetées. Luther avait conservé le cadre de la messe et s'était contenté d'exiger la « purification » des textes dans le sens d'un retour à la doctrine évangélique et la suppression de l'offertoire. Il conserva un certain nombre de chants monodiques traditionnels de l'Eglise catholique, à côté des messes et des motets polyphoniques antérieurs à la Réforme, lorsqu'il lui apparaissait que les fidèles pouvaient en tirer profit. Enfin le choral, le vrai chant de l'assemblée, était exécuté soit à une voix par les fidèles réunis, obtenant ainsi l'officialisation de ce qui n'avait été qu'une tolérance particulière à l'Eglise catholique en pays allemands, soit à plusieurs voix par la maîtrise dans les versions polyphoniques réalisées par les compositeurs protestants. Signalons encore que, selon l'usage de l'époque, l'orgue pouvait alterner avec le chœur ou l'assemblée lors de l'exécution d'un grand nombre de chants. Nous empruntons l'ordre d'un service luthérien à l'ouvrage de H. J. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*. Il s'agit bien entendu d'une organisation musicale parmi beaucoup d'autres possibles. (Voir tableau ci-après.)

Cette multiplicité des formes musicales du service luthérien est due en grande partie au souci d'éduquer et d'enseigner le peuple chrétien, qui animait le réformateur allemand. Si, au début de ses essais d'organisation, il ne put qu'emprunter au répertoire catholique ce qui lui semblait encore acceptable, en raison de l'absence de poètes et de musiciens évangéliques, la situation n'allait pas tarder à être retournée; petit à petit le culte s'enrichit d'œuvres de stricte doctrine luthérienne, originales quant à la musique. Si l'hymnologie luthérienne avait été limitée dès le début au psautier dans une version devenue officielle, il est certain que le chant de l'assemblée, les chorales scolaires et les *Kantoreien* n'auraient pas suffi pour assurer à la musique allemande l'essor qu'elle devait connaître à partir de 1550 environ. Le grand mérite de Luther a été d'avoir compris qu'à l'Eglise nouvelle il fallait cantique nouveau et que la poésie psalmique ne suffisait pas à alimenter la piété chrétienne. « Chantez à Dieu un cantique nouveau », cette phrase du psaume 98, Luther l'a faite sienne avant de la proposer comme devise aux nombreux poètes évangéliques et aux musiciens qui travaillèrent avec lui à

MINISTRE	CHŒUR	ORGUE	ASSEMBLÉE
	(+ indique chant polyphonique) (* indique soit chœur, soit orgue)	(+ indique exécution polyphonique) (* indique soit chœur, soit orgue)	
1	Antienne d'Introit *	Antienne d'Introit *	
2	Strophe de psaume		
3	Gloria patri		
4	Kyrie + (antiphoné)	Motet	
5	Et in terra (antiphoné)	Kyrie + (antiphoné)	
6	Salutation (répons)	Et in terra (antiphoné)	Salutation (répons)
7	Amen		Amen
8	Alleluia		
9	Cantique du Graduel (alterné)	Motet +	Cantique du Graduel (alterné)
10	Patrem +	Cantique du Graduel (alterné)	
11	Cantique d'avant sermon	Credo +	Wir glauben all an einen Gott
12	Cantique d'après sermon		Cantique d'avant sermon
13	Sanctus +		Cantique d'après sermon
14	Jesus Christus unser	Jesus Christus unser Heiland	Jesus Christus unser Heiland
15	Heiland + (alterné)	+ (alterné)	(alterné)
	Cantique de communion	Cantique de communion	Cantique de communion
	+ (alterné)	+ (alterné)	(alterné)
1	Liturgie finale		Liturgie finale
17			

constituer un répertoire hymnologique original. La « Parole de Dieu » n'est pas fixée une fois pour toutes mais elle est encore vivante. La fonction la plus noble de la musique est d'être au service de la Parole. Luther chercha donc à s'attacher des collaborateurs musicaux. Ce furent en premier lieu Conrad Rupsch, Johann Walther, le premier cantor évangélique, puis, le mouvement donné, tous les musiciens allemands ayant embrassé la Réforme. Luther ayant laissé une grande liberté aux églises pour l'organisation liturgique du culte, la production des musiciens protestants devint imposante en variété et en importance à partir de 1550 environ et ne fit que croître jusqu'au début du XVIII^e siècle. Messes évangéliques encore latines, motets utilisant les mélodies de chorals, chorals harmonisés, puis cantates, passions en musique, chorals et fantaisies pour orgue, toutes ces formes furent cultivées par les compositeurs qui étaient souvent organistes eux-mêmes ou cantors partout où il y avait place pour ces postes. Ainsi Magdebourg vit-elle d'abord Martin Agricola, son cantor, travailler à des canons sur des mélodies de chorals. En 1556, Joachim Bonus lui succéda, puis Gallus Dressler en 1559, qui publia entre autres œuvres des motets latins et des psaumes allemands. Un élève de Johann Walther, Leonhardt Schröter, prit la relève et mit en musique polyphonique des paraphrases évangéliques du poète Helmbold, des chorals — certains pour la fête de Noël —, des motets. Lui succédèrent Wolff Heintz puis Friedrich Weissensee qui publia en 1602 un *Opus melicum* contenant 72 motets latins et allemands. Enfin le dernier cantor avant la destruction de la ville pendant la guerre de Trente Ans, Heinrich Grimm, était l'élève préféré de Michel Praetorius. Il fut avec Praetorius et Schütz l'un des maîtres qui introduisirent en Allemagne le style concertant dans le goût italien, avec participation des instruments.

D'autres villes témoignent d'une suite impressionnante de musiciens d'un grand renom dans l'histoire de la musique allemande, attachés à l'une ou l'autre des églises du lieu. Nuremberg, par exemple : Sebald Heiden, Leonhard Lechner, Friedrich Lindner, Erasmus Kindermann, Sigmund Th. Stader, Valentin Dretzel, Heinrich Schwemmer, Georg Kaspar Wecker, Lundsдөрffer,

Johann Löhner, Johann Pachelbel, Hieronymus Pachelbel. Ou Königsberg : Th. Riccio, Johann Eccard, J. Stobäus, Heinrich Albert, Johann Wachsmann, J. Sebastiani, Georg Riedel. Ou encore Berlin : Wessalius, Johann Eccard, Nicolaus Zangius, Johann Cruger, J. G. Ebeling, Jakob Hintze, Hermann Koch.

Enfin, la participation active du peuple chrétien au chant du choral est un facteur qui a sa place dans la musicalité du peuple allemand tout entier. Des quatre mélodies du *Achtliederbuch*, publié à Wittenberg en 1524, au recueil intitulé *Geistliche Lieder mit einer neuen Vorrede D. Mart. Luthers*, publié en 1545 et qui contient 129 textes de chorals et 97 mélodies, un peu plus de vingt années se sont écoulées, jalonnées par de nombreux recueils au contenu toujours plus important. La création de nouveaux textes et de nouvelles mélodies de chorals continuera sans pause aucune jusqu'au début du XVIII^e siècle où le piétisme, par son côté subjectif, mettra le point final à ce répertoire qui trouve son sens dans le chant d'une communauté. Les mélodies de chorals qu'a écrites J. S. Bach sont bien plus dans la tradition de l'air de soliste que dans celle du chant d'assemblée (par exemple, le choral *Gieb dich zufrieden und sei stille*, du livre d'Anna-Magdalena Bach).

Ce n'est pas qu'à l'église que retentirent les chorals, mais aussi au cours du travail quotidien, à l'atelier, à la maison, dans les champs. Les jours de grande fête, les *Kantoreien* les chantaient du haut d'une tour d'église; de nombreuses villes entretenaient des musiciens chargés de marquer la succession des heures par l'exécution, du haut de la tour, de mélodies de chorals — source de ces *Turmmusiken* dont les sociétés d'instruments à vent font aujourd'hui leurs délices. Les chorals étaient également chantés de porte en porte par les étudiants, les *Kurrenden*, en quête d'un revenu fort nécessaire, lors des fêtes familiales, d'une entrée en fonction, etc. Dans maintes localités, le passage officiel à la Réforme a été préparé dans le peuple par le chant des chorals que de nombreux pères de famille durent apprendre en secret à leurs enfants. Plus rien d'étonnant dans la phrase du jésuite Conzenius, contemporain de Luther, disant que les chorals du réformateur avaient détourné plus d'âmes que tous ses écrits et ses sermons. Ceci s'explique par le fait

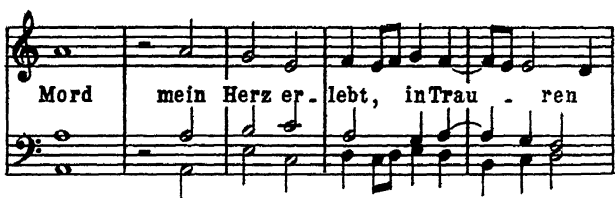
que le choral a pris sa source dans un chant populaire ou d'origine bourgeoise, extrêmement florissant à l'époque, *Tenorlied*, *Minnesängerlied*, chants religieux populaires, etc. A la différence de Calvin, Luther ne séparait pas musique profane et musique religieuse. Ce qui lui semblait beau devait par là-même être bon pour célébrer les louanges de Dieu : « Il ne faut pas que le diable garde toutes les belles mélodies pour lui ». D'où le passage dans le répertoire de chorals de plusieurs mélodies d'origine profane alors fort populaires. Il suffisait souvent, dans ce genre d'échange, de modifier quelques mots pour faire d'un chant d'amour un chant d'adoration divine, ou d'un chant à la Vierge, un chant adressé au Christ. Ce procédé appelé *contrafactum* a, au début de la Réforme, favorisé d'une manière déterminante, la pénétration du choral au sein du peuple allemand. Le choral est resté d'ailleurs intimement lié au *lied* profane alors même qu'il se présentait comme une création originale.

L'ÉVEIL DE LA MUSIQUE ALLEMANDE

Avant le milieu du xvi^e siècle, l'Allemagne ne tenait en musique qu'un très modeste rang provincial. Aucun maître ni aucune création originale n'y avaient vu le jour. Alors que la France, l'Italie, l'Angleterre, les Pays-Bas s'étaient déjà manifestés de façon éclatante dans ce domaine — certains pays comme la France, depuis des siècles —, rien ne paraissait devoir prédestiner l'Allemagne à un avenir glorieux. Cependant on y composait de la musique, l'empereur, les princes et les évêques entretenaient de brillantes chapelles, les églises avaient leurs maîtrises, des théoriciens spéculaient sur les bases de l'art musical. Mais dans toutes les branches de la musique savante, l'Allemagne était tributaire de l'étranger. Le répertoire de la chapelle du duc de Saxe, Frédéric le Sage, nous a été conservé à peu près en totalité. Voici les musiciens que l'on pouvait entendre chanter à Wittenberg lorsque Luther y arriva en 1508 : Pierre de La Rue, le plus abondamment représenté, Josquin des Prés qui lui fait suite, puis Agricola, Barbireau, Baulde-wijn, Brumel, Champion, Compère, Divitis, Févin, Forestier, Gascoing, Ghiselin, Isaac, Martini, Mouton, Obrecht, de Orto, Pipelare, Prioris, Renner, Weerbecke.

Pas un Allemand parmi tous ces noms; le seul musicien de grande valeur de l'Allemagne de cette époque, Heinrich Finck, n'y figure pas. Pendant longtemps, l'Allemagne s'était cantonnée dans le domaine purement monodique du *lied* : le chant des *Meistersinger*, cultivé par la bourgeoisie citadine, est un écho tardif de l'art des troubadours et des trouvères. Mais sous l'influence des polyphonistes franco-flamands, la bourgeoisie allemande va s'ouvrir, au xv^e siècle, à une forme d'art polyphonique qui subsistera jusque vers le milieu du xvi^e, le *Tenorlied*. À mi-chemin entre un art populaire et un art raffiné, ces pièces où la mélodie est placée au ténor sont, au double point de vue poétique et musical, imprégnées de ce caractère si particulier au lied, fait de naturel, de spontanéité, de poésie simple.

ICH SCHEID MIT LEID

Anonyme (XV^e s.)



★ mélodie au ténor

Des auteurs du *Locheimer Liederbuch* (milieu du xve s.) au Suisse Ludwig Senfl, les musiciens qui ont cultivé ce genre spécifiquement allemand sont nombreux : Adam von Fulda, le Flamand Isaac, Stoltzer, Finck, Hofhaimer, Dietrich, Greiter, Othmayr. L'imprimerie musicale à ses débuts s'est emparée bien vite de ce répertoire pour le répandre et le vulgariser parmi la société bourgeoise des villes : *Liederbuch* de E. Oeglin (1512), *Liederbuch* de Peter Schöffer (1513), *Liederbuch* de Arnt von Aich (1519), grandes collections de *Lieder* de Ott (1534), du médecin Georg Forster (1535) etc. Quel que soit le vêtement polyphonique, plus souvent vertical que contrapuntique, qui habille le ténor, la structure simple, les séquences bien marquées de la mélodie principale restent nettement apparentes même dans l'exécution à plusieurs voix. La Réforme n'aura qu'à reprendre ce genre autochtone pour y trouver, lorsque la mélodie aura passé au soprano, la forme presque achevée du choral.

En 1524, nous l'avons vu, parut à Wittenberg la première édition du *Geistlich Gesangbüchlein* de Johann Walther. Si elle ne contenait que 38 chorals allemands et 5 *cantiones sacrae* latines, la 5^e édition qui vit le jour en 1551 renfermait 74 chorals et 47 *cantiones*. Les pièces allemandes sont construites sur une mélodie de choral en valeurs longues placée au ténor, la plupart de celles de la 1^{re} édition dans la forme du motet polyphonique de l'école franco-flamande. Mais les accroissements ultérieurs laissent deviner une influence de plus en plus nette du *Tenorlied* avec sa structure bien apparente. Ces pièces n'étaient pas destinées au chant de l'assemblée mais au chœur entraîné, *Schulchor* ou *Kantorei*. A côté de l'œuvre capital du premier cantor évangélique, les monuments les plus anciens de la musique luthérienne sont les psaumes écrits vers 1525 par Thomas Stoltzer pour la reine de Hongrie. Mais c'est aux alentours de 1535 que la musique luthérienne recevra sa plus vive impulsion, œuvre d'un musicien devenu éditeur fort entreprenant pour la cause de la Réforme, G. Rhaw. Pour satisfaire au besoin croissant de musique polyphonique qui se faisait sentir dans les nombreuses villes passées à la Réforme, il éditera de 1535 à 1546 des recueils de motets, de Magnificat, d'hymnes destinés à créer un véritable *de tempore* luthérien, à côté d'autres recueils d'usage plus courant. On y relève les noms des deux plus importants musiciens liturgiques de la Réforme à ses débuts, à côté de Walther : Sixt Dietrich et Balthazar Resinarius. En 1544, Rhaw édite un important recueil contenant 123 chorals ordonnés selon l'année chrétienne, certains fort développés, intitulé *Neue deutsche Geistliche Gesenge... für die gemeinen Schulen*. On y trouve les noms des premiers musiciens de la Réforme, presque tous allemands cette fois-ci : Martin Agricola, Ulrich Brätel, Arnold von Bruck, Sixt Dietrich, Benedict Ducis, Georg Forster, Virgilius Haugk, Wolff Heintz, Lupus Hellinck, Stephan Mahu, Balthazar Resinarius, Ludwig Senfl, Thomas Stoltzer, Vogelhuber, Weinmann. Le caractère national de la Réforme se confirme également à travers l'activité d'éditeur de Rhaw.

Avec la mort de Luther (1546), s'achève la première étape de la musique évangélique caractérisée par l'influence prépondérante de la polyphonie franco-flamande

et par les débuts encore timides d'un répertoire de musique religieuse polyphonique allemande. Il serait encore difficile de parler de style original. En outre les motets, les hymnes, les messes, c'est-à-dire la plus grande partie des chants latins exécutés au culte, sont encore empruntés au répertoire de musiciens catholiques, italiens pour la plupart, et ceci jusque vers la fin du XVII^e siècle. Ce n'est donc pas de ce côté que viendra le sang neuf qui animera la musique allemande mais du côté infiniment plus modeste des harmonisations des chorals.

La disparition, vers le milieu du siècle, de la vieille technique du *cantus firmus*, où la mélodie principale au ténor s'oppose plus ou moins aux autres voix, va favoriser le développement d'une forme plus simple, prenant dans le domaine religieux la relève du *Tenorlied*, seule forme autochtone de la musique allemande entre 1450 et 1550. Ce sera le rôle des nouvelles générations de musiciens de 1550 au début du XVII^e siècle, de créer par des approches successives le choral classique qui, insensiblement, provoquera le détachement des formes traditionnelles de la musique catholique : Rotenbucher, Triller, Le Maître, Scandellus, Joachim a Burgk, Eccard, Gumpelzhaimer, Calvisius, Gesius, Moritz von Hessen, Schott, Vulpus, Praetorius, Bodenschatz, Franck, etc... Il n'est pas possible de passer sous silence les 50 *Lieder und Psalmen* de Lucas Osiander, qui fait paraître en 1586 le premier recueil de chorals simplement harmonisés (*auff Contrapunctsweise*) avec mélodie systématiquement placée au soprano, nouveauté pour l'Allemagne, qui va être imitée par d'innombrables cantors. Les chorals de Seth Calvisius et de Hans Leo Hassler représentent dans ce domaine modeste ce que la musique luthérienne a produit de plus accompli avant Schütz et Bach.

Vers la fin du siècle de la Réforme se crée également une littérature pour orgue dont le mérite essentiel est d'avoir donné naissance au prélude de choral et aux variations de choral. Ammerbach à Leipzig, Bernard Schmid le Vieux à Strasbourg et Jakob Paix à Lauingen peuvent passer pour les précurseurs de ces formes que, de Scheidt à Bach, tous les organistes du XVII^e siècle cultiveront avec assiduité et porteront à leur plus haut degré de perfection.

Enfin le ^{xvii}e siècle apportera à l'Allemagne sa première période de gloire avec le développement de la musique instrumentale et l'introduction à l'église du style concertant d'origine italienne. Désormais les instruments, abandonnant le rôle de soutien de la polyphonie, vont acquérir à l'église une place de choix à côté de l'orgue et des voix. Les solistes en même temps vont s'opposer au chœur pour le chant d'airs à l'italienne. Les alternances de la symphonie instrumentale, du chœur ou des solistes accompagnés par les instruments, puis leur combinaison avec les mélodies luthériennes traitées en *cantus firmus*, en choral harmonisé, en choral varié, etc., vont enrichir et diversifier toutes les formes de la musique évangélique : motet, *Andachtsarie*, cantate, oratorio, passion, etc., et donner des possibilités quasi inépuisables aux Michel Praetorius, Heinrich Schütz, Dietrich Buxtehude, les prédécesseurs de Jean-Sébastien Bach, les premiers grands noms de l'histoire musicale allemande.

Marc HONEGGER.

BIBLIOGRAPHIE

BLUME, F., *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam, 1931.

Protestantisme et Musique, ouvrage collectif, Paris, 1950.

MOSER, H. J., *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin-Darmstadt, 1954.

LA MESSE ET LE MOTET EN ITALIE

BORDES inaugure, en 1892, à Saint-Gervais ces concerts spirituels qui, tout de suite, seront fameux. Paul Dukas, dès le premier jour, a pris rang parmi les auditeurs. « Palestrina, écrit-il le lendemain, n'est pas seulement un grand musicien, il est le grand musicien du seizième siècle. Il résume en lui mille efforts séculaires et mille labeurs ignorés. Par lui s'achève et se couronne l'édifice musical dont ses prédécesseurs ont posé les fondements... En fermant une époque, il en inaugure une nouvelle et regarde à la fois vers le passé et vers l'avenir. » N'est-il pas bien remarquable qu'il se soit rencontré, il y a soixante ans, une oreille et un esprit capables de mesurer si justement le rôle du Prénestin dans l'évolution de la chorale sacrée ?

Oui, Pierluigi da Palestrina est un grand chef de file. Son nom a vertu de symbole. Il qualifie un lieu, une époque, une conception de l'art, un ensemble d'artistes qui, tous, consciemment ou non, ont, eux aussi, les yeux tournés vers le passé et vers l'avenir.

Regardons-les travailler pour, s'il se peut, atteindre l'intention qui les anime.

LE CANTUS FIRMUS

Les Grecs appelaient *nomes* de petites formules mélodiques auxquelles ils attribuaient un caractère représentatif. Tisserand, soldat, marin, foulon, faucheur, chacun a son nome propre. Et ces formules diffèrent suivant les provinces : le dorien, le lydien, le phrygien s'expriment par nomes bien distincts.

En fait, tous les peuples, même les plus primitifs, possèdent des chants de circonstance qui tiennent dans la vie sociale une place importante, qui la poétisent : chants

de travail, chants de guerre, chants d'amour, chants d'invocation à la divinité... A propos de ces chants, de ces nomes, on peut toujours parler d'éthos; on pourrait s'en aider pour éclairer une enquête sur la psychologie d'une population. Nos propres folklores nationaux et régionaux ne sont-il pas, eux aussi, l'expression de ceux qui les ont inventés et longtemps utilisés? Le vieux timbre populaire ne se contente pas de représenter tel ou tel effet de la conscience collective, il est lui-même un de ces effets, une inflexion de la sensibilité, une forme du rêve intérieur et permanent de la race.

En tous lieux, à toutes époques, les religions, pour s'exprimer, ont eu recours à la musique. Elles ont leurs nomes. Pour le catholique, il existe tout un jeu de thèmes musicaux, de nomes, dont l'ensemble constitue le visage musical de sa confession, sa représentation sonore. Entend-il une intonation d'antienne ou d'hymne? Tout un système d'images s'éveille en lui. Sans qu'un mot soit prononcé, la seule évocation du motif musical met en mouvement dans sa mémoire et dans son imagination un ensemble organique d'idées, de sentiments, de souvenirs qui, aussitôt, entrent en activité. Il suffit d'être un habitué des offices catholiques pour que la relation du thème à l'idée se produise. D'où il ne faudrait pas se hâter d'affirmer que les thèmes ordinairement appelés grégoriens sont spécifiquement chrétiens: le rôle de l'habitude est, dans le jeu d'esprit que j'indique, essentiel. Sans l'intervention de la mémoire, du souvenir, point de phénomène de reconnaissance, point d'évocation... Ce thème qui nous parle, à nous catholiques, laissera sourd le protestant; et son choral, à son oreille authentique symbole, ne sera pour nous qu'une succession mélodique plus ou moins heureuse...

Les premiers praticiens de la polyphonie sacrée, pour autant du moins que le révèlent les documents écrits, comprennent si bien la valeur représentative, symbolique, c'est-à-dire poétique, des nomes liturgiques, qu'ils ne conçoivent pas un édifice polymélodique qui n'ait pour soubassement l'un de ces nomes. Et la voix qui chante le nome pendant qu'une autre brode une espèce de contrepoint, s'appelle *vox principalis*. La voix principale, c'est la voix empruntée à la vieille monodie liturgique; c'est elle qui donne un sens spécifique à l'ensemble. La voix

inventée n'a qu'un rôle décoratif. Tout cet admirable « contrepoint pur » qui, au XIII^e siècle, fleurira en *organa*, conserve avec la liturgie le même lien : ce que le XI^e siècle appelait *vox principalis*, le XIII^e siècle l'appelle *teneur*. La teneur, comme la *vox principalis*, est empruntée à l'art monodique : c'est un nome.

L'*organum* n'est pas autre chose que la floraison polymorphe d'une figure nomatique. Toujours présent à la basse, le thème, le nome, engendre les autres voix et, quand l'ensemble est constitué, le nome reste, dans le chœur, le personnage, le coryphée, celui par qui la chose est ce qu'elle est, celui qui donne à l'ensemble son sens, sa valeur de représentation, de symbole, celui qui associe le nouvel enfant à la famille, celui qui permet aux auditeurs de relier leurs idées, de rejoindre, à travers la trame polymélodique, l'intention, la signification. Au XIV^e siècle, pour un Machaut, la teneur reste le fil conducteur. Présente dans sa *Messe* fameuse, même quand elle semble être absente, par une espèce de rayonnement. Chez les maîtres du XVI^e siècle, la *vox principalis*, qui s'est appelée ensuite teneur, s'appellera *cantus firmus*. Si le nom est changé, la chose reste la même : une mélodie empruntée au corpus liturgique et présentée en valeurs étendues sert de conduite à la composition et lui donne son nom. On a ainsi la messe *Pater noster*, la messe *O sacrum convivium*, la messe *O Regem caeli*, etc. Les vieux maîtres semblent avoir la volonté d'incorporer ainsi à leur musique une substance proprement liturgique. Ils ont certainement aussi l'intention d'offrir à l'auditeur un guide : grâce à ces figures connues, familières, tout de suite il va se sentir avec l'œuvre nouvelle des affinités. Enfin le recours au *cantus firmus* propose à l'imagination du compositeur des ressources d'activité, une orientation technique bien déterminée.

Ce *cantus firmus*, à l'époque qui nous occupe et spécialement chez le maître qui, à Rome, la domine, revêt deux aspects bien distincts : il est rigide ou libre. Rigide, il étend et égalise les durées de la mélodie empruntée de telle sorte que, dans un ensemble polyrythmique qu'il suscite et commande, il a sa physionomie propre, bien distincte. Dans la messe *Veni Creator* de Palestrina, le soprano chante ainsi onze fois la mélodie de l'hymne en valeurs étendues et lui applique successivement toutes les

paroles de la messe. Au contraire, le cantus firmus libre, s'il demeure bien l'élément constructif, l'arcature interne du chœur, si l'édifice polyphone lui reste intégralement subordonné, ne se contente pas de mener le jeu : il y participe étroitement. Conformant ses mouvements rythmiques à ceux des autres joueurs, il s'insinue dans toutes les parties ; il se mêle à l'activité chorale au point que si son identité mélodique n'était pas évidente, on pourrait le confondre avec ses voisins.

Même quand la composition n'est pas soumise à l'autorité d'un cantus connu, nommément désigné, il est fréquent qu'elle emprunte ses éléments thématiques à une œuvre antérieure : hymne, antienne... Le timbre emprunté, en pareil cas, circule, morcelé, dans toutes les voix du chœur, basse comprise ; il fournit la conduite mélodique et remplit son rôle à la façon d'un cantus firmus libre mais démembré. En somme, même dans la composition libre, le cantus firmus reste l'assise fondamentale de la polyphonie sacrée, dans l'art de la Renaissance. Spécialement peut-on dire dans l'art palestrinien, puisque Palestrina a écrit quarante-trois messes qui, sous une forme ou l'autre, se réfèrent à des thèmes liturgiques. L'intérêt d'une pareille constatation est évident : dès que l'oreille perçoit, au cours de l'œuvre nouvelle, le timbre connu, une image se présente à l'esprit : il salue au passage une vieille et amicale connaissance. Ainsi la musique s'approche de l'auditeur, ainsi s'établit un lien entre elle et toute une hérédité de vie antérieure. Tous ceux qui l'écoutent sentent cela. Par là, entre eux, se crée une sorte d'intimité, de convergence d'idées et de sentiments, d'unité spirituelle. On comprend et l'on admire que, témoin de ces faits techniques, et sensible à leur répercussion psychologique, Pie XI ait un jour posé cette affirmation si pertinente : « La musique palestrinienne est pétrie de sagesse chrétienne. » La sagesse chrétienne qui, dans les vieux nomes chrétiens, a trouvé son expression initiale, par le ministère des mêmes nomes s'insinue dans la polyphonie et la pénètre d'une saveur singulière.

Mais cette saveur, cette sagesse que nous lions à l'action des nomes conducteurs, qu'en subsistera-t-il dans les compositions dont le musicien invente le thème ?

Nous avons, tout à l'heure, présenté le nome comme la floraison musicale du sol, l'émanation de la race,

l'expression de son caractère. Cette influence qu'il subit, il va de soi qu'il la transmet. Comme le sol façonne le nome, le nome à son tour façonne l'homme. La noma-tique fondamentale, la psalmodie, comment la pratiquer communément sans que, non seulement l'oreille, mais tout le mécanisme psychophysique en soit impres-sionné ? Ce jeu rythmique si naturel et à la fois si particu-lier, comment ne conformerait-il pas à son image le goût, la manière d'être de ceux pour qui il est d'un habituel commerce ? Les maîtres de la Renaissance sont tous chefs de chœurs, des chefs de chœurs d'église; tous ont été enfants chanteurs, chanteurs d'office : à peine sevrés, ils furent nourris de psaumes et de cantiques. A vivre dans l'intimité des vieux monodistes, comment eussent-ils échappé à leur action ? Qu'on y regarde de près, qu'on y regarde attentivement, et l'on ne manquera pas de décou-vrir, entre les chants qu'ils inventent et la vieille monodie qui fut leur nourriture, des rapports de nature, de race, une homogénéité fondée sur une communauté d'inspi-ration. La sagesse des anciens jours n'est pas plus effrayée par l'apparition de thèmes nouveaux qu'elle ne le fut par celle de la portée.

En un pareil art, forme et fond se confondent : le can-tus, principe constructif essentiel, qui agit même sur la structure des compositions où il ne paraît pas, le cantus est en même temps une donnée spirituelle.

Même si le thème était emprunté au répertoire profane, les principes que nous venons de poser seraient à main-tenir. Et s'il se trouvait quelque lecteur pour s'étonner ou se scandaliser de ces messes sur thèmes de chansons et leur dénier l'aptitude à l'expression du sentiment reli-gieux, force serait de lui faire observer qu'un thème ne porte en soi aucune signification que musicale, sa signi-fication intellectuelle lui venant exclusivement des mots qui lui sont apposés. Change-t-on les mots, le sens de la mélodie est renouvelé. Ce qui, à tout instant, se vérifie dans le graduel et l'antiphonaire. Et chez les polyphonistes, parmi les compositions de Gilles Binchois qu'a publiées Jeanne Marix, figure la chanson : *Adieu mes très belles amours*. Sous les premiers mots du texte français, le manuscrit porte l'indication : ou *Ave corpus*. L'ajustement au soprano des paroles latines, ainsi suggéré, donne un exquis motet que nous

avons publié et enregistré. Du XIII^e au XVI^e siècle, tous les maîtres pratiquent de tels échanges. S'ils étonnent certains d'entre nous, c'est que la conception des rapports musique-paroles s'est postérieurement modifiée et partiellement faussée. Ecrite probablement sur la chanson *L'homme armé*, la *Missa Papae Marcelli* reste un modèle de polyphonie sacrée. L'esprit qui traverse la composition sur cantus firmus d'origine sacrée, par le ministère du génie palestrinien, s'impose au thème profane, le transfigure, le rend apte à se laisser façonner par les mots de l'*Ordinarium missae* au point qu'il les exprimera aussi justement que si lui-même était tiré de cet *Ordinarium*.

LE RYTHME

De même que trois ou quatre sons simultanément entendus forment un seul accord qui a son être et son nom propres, de même le motet des Renaissants est une œuvre musicale où texte et son fusionnent, inséparables au point de constituer une sorte d'accord. Le texte entre en combinaison avec la musique d'une façon si étroite que les deux arts, littéraire et musical, n'en font plus qu'un. Chaque son, chaque mélisme demandent à la syllabe élan, mise en place, poids, couleur; chaque module mélodique est si étroitement accolé au mot qu'il en semble l'émanation spontanée; chaque phrase musicale règle ses balancements et son jeu cadenciel sur l'architecture logique du texte. De cette étroite collaboration résulte une variété de mouvements, une flexibilité de nuances, une profondeur et une exactitude d'expression à quoi le texte seul n'aurait pu prétendre. Fondu dans les sons, porté par eux, devenu lui-même musique, il chante ce que, abandonné à ses propres moyens, il n'eut su que balbutier. Accaparant toutes ses ressources, la musique pourvoit à son envol.

Regardons-y d'un peu plus près. Et prenons un exemple.

Le premier soin du musicien, en présence d'un texte, est d'en distinguer les articulations. A chaque élément grammatical, il apposera un « thème »; à chaque mot important, il attribuera un dessin mélodique approprié. Thèmes et dessins sont des sortes de symboles dont la valeur est à la fois musicale et figurative. Ainsi, dans le

motet si connu de Palestrina, *Sicut cervus*, c'est le parallélisme du verset psalmique qui règle la structure générale de la composition. D'où deux thèmes principaux, l'un commandé par *sicut*, l'autre par *ita*. Derrière ces chefs de file, s'enrégimentent les mots de la phrase, chacun, par quelque voix qu'il soit présenté, accompagné du mouvement mélodique qu'il a provoqué. De sorte que si l'on voulait dénombrer toutes les figures musicales qui entrent dans le motet, il faudrait ainsi découper le texte :

Sicut-cervus-desiderat-ad fontes-aquarum,
ita-desiderat-anima mea-ad te-Deus,

et l'on pourrait dire qu'à chaque élément syntaxique correspond une phrase musicale, à chaque mot, un mot musical. La logique grammaticale impose à la musique ses conditions. C'est elle qui règle la plastique mélodique. Textes et sons forment un ensemble symphonique constitué par deux éléments dont l'un assure le jeu syntaxique et cadenciel, l'autre le chant. Ainsi s'organise le grand rythme, celui de la phrase. Comme la phrase conditionne le grand rythme, le mot conditionne le petit rythme. Son action s'exerce sur la répartition des « mètres », sur la durée des sons et sur leurs rapports réciproques. Issus des mots, rythmes et intervalles en traduisent les moindres inflexions.

Quand le musicien écrit syllabiquement, l'accent règle seul le rythme. On se trouve alors en présence d'une succession de « mètres » à deux, trois, quatre, cinq temps qui s'entremêlent dans un incessant renouvellement de la durée; mètres que la barre de mesure, ajustée après coup, ne doit pas déguiser : l'enjambement des rythmes sur la mesure est en effet constant; la coïncidence des deux toute fortuite.

D'autre part, on sait que l'explosion énergétique qualifiée accent « a tendance à amplifier, à faire durer le geste laryngo-buccal qui prononce la syllabe intensifiée. Du rythme d'intensité résulte normalement un rythme de durée ». D'où, chez nos musiciens, tendance marquée à rattacher le mélisme à l'accent.

Tout ce que nous venons de dire joue dans les compositions sur cantus firmus libre. Le cantus est alors soumis à des conditions rythmiques qui l'assimilent aux

autres voix. Quant au cantus firmus rigide, il promène ordinairement à travers le chœur, ou au-dessus son impassibilité dédaigneuse. Il vit sa vie. Les seules concessions qu'il fasse sont celles que lui imposent la nécessité où il est de rester associé à l'harmonie du chœur et celle de prendre en charge successivement tous les mots du texte. Leur importance n'est jamais telle qu'il y perde sa figure.

En somme, pour nos maîtres musiciens, le texte est une sorte de filet de dentellière sur lequel ils brodent leurs contrepoints. Conduits par ce quadrillage inégal, ils réalisent la mise au point d'une espèce de psalmodie polymélodique ornée qui engendre une perpétuelle polyrythmie, chaque voix vivant sa vie propre et n'ayant avec les autres voix que les liens exigés par la consonnance.

L'HARMONIE

« Aucun type de polyphonie n'ayant été présenté dans cet ouvrage après ceux du XIII^e siècle, écrit Maurice Emmanuel dans son *Histoire de la langue musicale*, on va brusquement passer des balbutiements de l'ensemble vocal à la science achevée du chœur. Au XVI^e siècle, le contrepoint atteint son apogée. Perfection dans la conduite mélodique des parties qui « chantent », en souveraine liberté, leurs souples cantilènes; perfection dans leur manière de s'agrèger, sans lourdeur, en laissant de l'air circuler dans l'ensemble; perfection dans l'arrangement harmonique des diverses voix, qui s'étagent suivant la formule générale de la Résonance et conservent entre elles les distances moyennes que ce phénomène suggère. »

Plus de quarante ans ont passé depuis la publication de la magnifique synthèse d'Emmanuel. C'est hier (1950) que Roland-Manuel écrivait : « En musique comme en toute chose, le XIII^e siècle des cathédrales, des sommes théologiques et du livre des métiers, — le XIII^e siècle de saint Louis, de saint Thomas d'Aquin et de l'*ars antiqua* nous apparaît comme l'ère des constructeurs, marquée par le goût des synthèses organiques qui constituent un classicisme. »

Où l'un ne voit que balbutiement, l'autre découvre les marques d'un classicisme. La confrontation de ces deux textes pique la réflexion.

Il n'est pas nécessaire d'y regarder de très près pour constater que, dans le chœur du XIII^e siècle, les voix chantent de « souples cantilènes » et qu'elles « chantent en souveraine liberté ». Liberté telle qu'elle ne saurait guère être dépassée, à laquelle, en réalité, le XVI^e siècle apportera bien des restrictions. En effet, l'arrangement vertical des différentes parties, à mesure qu'il se dirige vers cette entité, l'accord, tend à lui assujettir la marche de chaque voix, donc à réduire sa liberté. Avant même d'être qualifié, l'accord impose des lois. Parmi d'autres, celle-ci : il pourra être séparé de ses voisins par des notes étrangères, dites « notes de passage », mais la marche de ces notes sera soumise à des conditions rigoureusement fixées : elle s'opérera toujours par mouvement conjoint. Si l'une ou l'autre s'échappe, disjointe, et prenant précisément le nom d'« échappée », ce qui se rencontre encore chez un puriste comme Palestrina, un lecteur averti ne manquera pas de voir dans ce procédé une liberté évocatrice du passé; liberté que l'autorité de plus en plus intransigeante de l'accord n'a jamais pu vaincre.

Aux yeux d'Emmanuel, l'avènement de l'accord réalise un progrès. Telle est l'opinion communément acceptée, à laquelle nous devons nous référer tout à l'heure pour étudier l'harmonie et les formes. En réalité, l'accord est-il autre chose qu'un épisode dans l'évolution de la langue musicale ? Si l'on reconnaît que l'audition tout horizontale des Prérénaissants redevient concevable, qu'une ère du « contrepoint pur » est de nouveau prévisible, comment ne pas refuser d'associer la notion de progrès à la promotion de l'agrégat autonome ?

Quoi qu'on en pense, d'ailleurs, il semble indéniable qu'à l'avènement de cette personne trine et une, l'accord, correspond l'entrée dans la musique de la conception de poids. Une monodie décrit ses méandres dans l'espace avec la souplesse et la légèreté de l'oiseau. Deux, trois monodies superposées dessinent, dans le même espace, des figures géométriques dont chaque ligne à l'égard des autres accuse totale indépendance. A ces dessins, à ces figures, on peut dénier toute pesanteur. Mais, dès qu'ils sont soumis à des conditions verticales, apparaît à peine ou très marquée, indéniable, une certaine sensation de lourdeur... Comme l'affirme Emmanuel, l'air circule dans

les ensembles du xvi^e siècle; mais que dira-t-on d'un ensemble du xiii^e, sinon qu'il circule librement dans l'air?

Pendant trois siècles, la musique est à la poursuite d'assises verticales, le contrepoint à la recherche d'une « justification » harmonique. Le xvi^e siècle marquera l'aboutissement de cet effort. La période qu'il ouvre, Dukas l'avait bien vu, tient, dans la marche évolutive de la langue musicale, le rôle d'une sorte de plaque tournante: avant, le contrepoint tendait à engendrer cet accord qui exigera plus de trois siècles pour développer toutes ses virtualités. Plus tard, et ce plus tard s'inaugure devant nous, l'accord aspirera à se désagréger, à n'être plus qu'un incident dans le libre rayonnement des contrepoints.

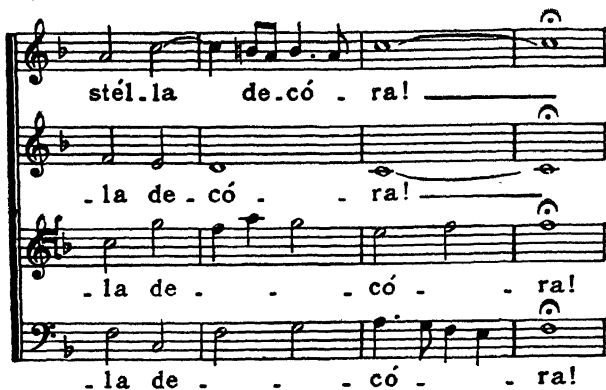
Il fallait que toutes ces choses fussent dites pour que le lecteur soit bien fixé sur l'exacte portée d'affirmations qu'imposent les vues et intentions des artistes dont nous allons nous occuper et sur leur exact rôle dans l'évolution de la technique.

* * *

Gastoué a publié une admirable pièce anonyme du xv^e siècle dont voici les paroles, suivies d'un fragment de la musique :

*Dulcis amica Dei
rosa vernans, stella decora !
Tu memor esto mei,
dum mortis venerit hora.*

ró - sa vér - nans,
ró - sa vér - nans, stél.
ró - sa vér - nans, stél.
ró - sa vér - nans, stél.



(Reproduit avec l'aimable autorisation de la Procure de musique religieuse.)

Il suffit de lire ces quelques mesures pour se rendre compte du degré de conscience harmonique auquel était parvenu le monde musical avant que s'ouvrit le xvi^e siècle. Ce petit édifice est classiquement structuré, avec repos à la dominante au milieu et cadence finale par sous-dominante, dominante, tonique. Deux modulations y attestent en même temps une claire perception des ressources expressives offertes par l'harmonie même. La première est appelée par les mots *rosa vernans* et *Stella decora* : à la rose, à l'étoile s'associe ce trait de lumière, la modulation à la quinte supérieure.

C'est au mot *mortis*, à l'idée de mort, que répondra plus loin la modulation à la quinte inférieure, introduite par une fausse relation qui en accuse la couleur et le sens. Ainsi voit-on, dès cette époque, intervenir des préoccupations qui resteront les nôtres. C'est une sorte de lied polyphone que ce petit motet. Fauré ne construira pas plus logiquement, ne se montrera pas plus soumis aux suggestions verbales que le vieil ancêtre inconnu. On ne sait vraiment qu'admirer le plus ici, du tact expressif ou du savoir-faire structural. Non seulement l'accord existe pour ce vieil auteur, mais son rôle signifiant et sa fonction tonale sont clairement distingués. Comment s'obstiner à qualifier Palestrina et ses contemporains

d' « harmonistes qui s'ignorent » quand on peut, bien avant leur avènement, découvrir des pièces aussi chargées de sens, quand on sait que Zarlino a établi, dès 1558, (Palestrina est encore un jeune homme) dans ses *Institutioni harmoniche*, la théorie de l'accord parfait majeur et mineur, telle qu'elle sera reprise par les théoriciens les plus proches de nous ? Il est évident que les compositeurs de cette époque s'avèrent plus nettement harmonistes quand ils écrivent vertical. Mais même en des compositions où l'horizontalité semble triompher, l'accord règne, au moins subrepticement. D'ailleurs pourquoi s'obstiner à isoler et même opposer deux conceptions qui, déjà, se superposent et s'interpénètrent ? L'écriture de Fauré est polymélodique, ce qui ne l'empêche pas d'être en même temps subtilement harmonique; elle fait couramment appel aux modes anciens, ce qui ne l'empêche pas d'être parfaitement tonale. Qu'enseigne donc le professeur de contrepoint sinon à penser à la fois mélodiquement et harmoniquement ? Pourquoi est-il si recommandé aux élèves de se mettre à l'école de Bach sinon parce que, mieux que personne, Bach a résolu le « problème de la synthèse parfaite du vertical et de l'horizontal ». Quand on lit avec attention certaines compositions romaines, ainsi la messe *Æterna Christi munera*, de Palestrina, ou vénitiennes, ainsi l'*O sacrum* de Croce, on s'étonne qu'un siècle sépare Palestrina de Bach, tant il est clair que les intuitions du premier l'ouvrent aux perspectives tonales qui seront celles du second. Au fond, peut-être n'y a-t-il entre eux qu'une différence, celle qui sépare la claire intuition de la claire conscience. Que l'on y songe : quand Palestrina commence à composer, vers le milieu du xvi^e siècle, la cadence parfaite est, on pourrait dire depuis longtemps, d'usage courant : fréquemment elle est suivie d'une cadence plagale; l'accord de dominante y est souvent introduit par l'accord de sous-dominante; on rencontre des cadences rompues; d'autres sont amenées par une sixte sur la sous-dominante, préparant la sixte et quarte sur la dominante; la marche d'harmonie, même modulante, est pratiquée; l'art de moduler se raffine : il atteint, chez certains auteurs, une grande subtilité. En présence de faits aussi significatifs, continuer d'affirmer que, pour les maîtres du xvi^e siècle, l'harmonie n'est qu'une résultante, c'est se laisser influencer par des

systèmes préconçus. Sans doute les Renaissants gardent-ils une place importante aux degrés que nos traités appellent secondaires; couramment ils enchaînent le deuxième degré au premier, le quatrième au troisième; c'est que, s'ils reconnaissent aux accords « fonctions » une priorité, ils ne leur permettent pas d'absorber toute l'harmonie. Encore faut-il distinguer: tous les compositeurs du xvi^e siècle ne se montrent pas également friands de ces enchaînements; si Goudimel dans ses psaumes leur fait large place, Palestrina, sans les oublier, accordera une prépondérance marquée aux « bons degrés ». Ce qui fait de lui un manifeste précurseur de l'écriture classique: les classiques, en effet, soucieux d'affirmer la tonalité, n'hésiteront pas à s'appauvrir; ils répudieront une partie des ressources harmoniques que leur offre le passé; c'est ainsi que les accords appelés secondaires seront par eux relégués: chez eux, les « fonctions » règnent... Une oreille formée par nos maîtres du xviii^e siècle juge l'harmonie du xvi^e vague, hésitante, instable; elle est en réalité très fine, subtilement ondoyante. Nos contemporains l'ont si bien compris qu'ils n'ont pas hésité à reprendre des enchaînements longtemps regardés comme périmés et doivent à cela une des richesses de leur langage.

Le sentiment harmonique, tel que nous le concevons, exerce sur Palestrina une autorité si accusée que, même quand son thème lui offre l'occasion d'écrire modal, souvent il écrit tonal. On sait que, fréquemment, il emprunte son thème ou sa conduite mélodique au plain-chant, donc à une musique purement modale. Constamment on le voit faire subir à cette mélodie ou à ce thème les transformations qu'exige la tonalité harmonique. Extrêmement rares sont chez lui les pièces où un phénomène de « tonalisation » ne vienne, au moins passagèrement, ne fût-ce qu'aux cadences, infliger une sorte de démenti à la modalité du thème ou de la conduite mélodique.

A elle seule, l'attitude ordinaire de la basse nous interdit de voir dans la musique de ce temps une pure polymélodie où toutes les voix seraient égales devant le chant. Or, dans les compositions sur cantus firmus, jamais le cantus n'est à la basse. Pourquoi? Parce que le musicien regarde la basse comme astreinte à un comportement spécifique, inconciliable avec des tours mélodiques imposés du dehors. Le plus souvent, et spécialement aux

cadences, elle a ses mouvements propres, largement joints, où le passage direct de la tonique à la dominante ou à la sous-dominante souligne l'importance des accords supportés par elle.

Si la démarche de la basse, si les gestes qui lui sont propres relèvent d'une conception harmonique de l'écriture et soulignent le caractère tonal de la composition, non moins significatif est le recours, constant, à la modulation. Palestrina et ses contemporains distinguent clairement la parenté qui unit un ton à ses voisins. Ils voient le ton de la dominante, celui de la sous-dominante, leurs voisins, occasionnellement des tons plus éloignés, comme un cortège de satellites en évolution autour du ton principal. L'ouverture de cette espèce de rose des vents, qui, lorsque sera déployé tout le cycle des complémentaires, prendra le nom de tonalité, est largement inaugurée. De là à baser d'une façon volontaire, consciente, tout le plan constructif sur le jeu modulant, il reste un pas considérable à franchir. Il était réservé aux maîtres du xvii^e siècle de mettre en pleine lumière les possibilités architecturales qu'offre la modulation. Mais comment penser que Palestrina et ses contemporains n'ont rien pressenti d'une pareille conception ? Qu'on les regarde aménager leurs cadences... Pour ne prendre qu'un exemple : n'est-il pas amplement significatif que, dans une œuvre comme la messe *Æterna Christi munera*, les deux *Agnus* fassent toutes leurs modulations, sauf une, au ton de la sous-dominante ? Comment en serait-il ainsi si le musicien ignorait le caractère spécifiquement conclusif de la cadence plagale ?

LES FORMES MOTET ET MESSE

Le xvi^e siècle est l'ère du motet polymélodique. Tel que nous le présentent les maîtres du temps, aboutissement de trois siècles d'efforts, le motet est une forme achevée. Nous avons vu à quel point la musique y est assujettie au texte, à quel point la syntaxe contrapuntique est conditionnée par la syntaxe verbale.

Sécrtée pour ainsi dire par les mots, la phrase polyphonique fait appel habituellement au principe des entrées successives qui règne dans l'écriture contrapuntique. Sous la forme sujet-réponse, les voix du motet entrent

tour à tour, chacune reproduisant le dessin que la première a fait entendre. La phrase s'achève quand la dernière voix entrée termine sa présentation du thème. C'est le moment où se produit la cadence; mais, sur cette cadence même commence la phrase suivante. Enchaînement par imbrication qui assure jusqu'à la cadence finale la continuité du discours.

Que le thème soit inventé par le musicien ou emprunté au répertoire liturgique, la méthode d'exposition reste la même. Mais le thème emprunté peut être traité en *cantus firmus*. Si le *cantus firmus* est libre, sa physionomie rythmique ne le distingue en rien. S'il est rigide, sa démarche est indifférente à celle des autres voix. Celles-ci s'organisent alors pour faire coïncider les cadences que leur impose le texte avec les notes du *cantus* susceptibles d'entrer dans les accords cadenciels. Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, que les parties libres tiennent un simple rôle d'accompagnement; au *cantus firmus* lui-même chacune d'elles emprunte les éléments mélodiques de sa vie propre. Tout l'ensemble sonore est, de ce fait, parfaitement homogène. Mais alors que l'une des voix se contente de reproduire la mélodie empruntée en étendant les valeurs, les autres s'appliquent à souligner la qualité expressive du thème auquel elles sont étroitement apparentées.

La messe n'est pas autre chose qu'une suite de six motets composés sur un seul thème. Ces six motets tirent leurs textes de l'*Ordinarium missae*. Ils se succèdent dans l'ordre suivant: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* et *Agnus*. L'ensemble se présente comme une série de variations sur le thème choisi. Ces variations musicales ont ceci de particulier qu'elles doivent leurs mouvements rythmiques et même, dans une certaine mesure, mélodiques aux suggestions ou provocations du texte.

Pour être bien clair, regardons travailler le meilleur « faiseur » de l'époque: Pierluigi da Palestrina, le meilleur et le plus abondant (il a écrit cent-trois messes).

Où prend-il son thème? Le plus souvent dans le graduel ou l'antiphonaire. Très rarement, quoi que l'on en dise et répète, dans la chanson populaire. Parfois il invente. D'autres fois, il part d'une polyphonie antérieure, motet ou madrigal, de lui-même ou d'un auteur étranger. Il arrive enfin qu'un thème monodique étant choisi, il en fasse un motet, pour ensuite, de ce motet

polyphone, tirer les éléments qui entrèrent en composition dans la messe. C'est la méthode des décorateurs qui, avant de passer à une œuvre de grande dimension, font ce qu'ils appellent une « étude ».

D'où que vienne le thème, les formes ne changent pas. A chacune des six pièces qui constituent la messe, le texte impose des données syntaxiques et la musique les suit docilement. C'est tout normalement qu'un *Kyrie* se distribuera en trois volets : *Kyrie*, *Christe*, *Kyrie*. Le *Sanctus* et l'*Agnus* se conformeront à l'usage qui veut que la ponctuation commande le jeu cadenciel, l'imbrication jouant pendant tout le cours de la pièce pour en assurer la continuité. La même méthode constructive est employée dans les grandes pièces : *Gloria* et *Credo*. Mais il va de soi que l'imagination du musicien doit ici accomplir des prouesses. Il s'agit de renouveler, à mesure que l'on avance, l'utilisation des ressources offertes par la donnée thématique et, au besoin, d'en créer de nouvelles, si étroitement apparentées à la première qu'elles s'insèrent dans un ensemble homogène sans faire disparate. A voir travailler les musiciens en pareils cas, on constate que les exigences des textes ont joué un rôle important dans l'élaboration de ce que, plus tard, on appellera « développement ».

Si l'on peut dire que nos Renaissants ne pratiquent pas à proprement parler ce que les classiques appelleront développement, il n'en est pas moins vrai qu'ils le préparent. Les différents modes de structure contrapuntique, classifiés d'après Bach, par Gédalge, dans son *Traité de la fugue*, sont déjà connus des maîtres du xvi^e siècle et usuellement pratiqués par eux. Ils savent les faire alterner avec la plus grande habileté et comptent sur cette alternance pour tenir en haleine l'attention de l'auditeur. L'enchaînement si soigneusement aménagé des phrases, chacune introduisant un fragment du thème ou une figure à ce thème apparentée; la construction d'une phrase avec deux ou plusieurs fragments thématiques superposés; les transformations rythmiques d'éléments thématiques; l'imitation d'un élément thématique par lui-même avec modifications de son dispositif tétracordal; l'imitation par augmentation ou par diminution, autant de cas où nos maîtres pratiquent des procédés qui seront d'usage courant dans le divertissement de fugue et qui fonderont le développement symphonique.

Et nous n'avons rien dit de la modulation. Sa place est telle dans notre conception actuelle que, vu de loin, l'art palestrinien nous paraît monotone, au sens étymologique du mot. Qu'on y regarde d'un peu près et l'on ne tardera pas à s'apercevoir qu'en somme, tout l'arsenal modulant que produira la fugue de Bach est familier aux Renaissants et par eux spécialement mis en jeu dans les pièces dont l'extension appelle des renouvellements d'éclairage. Non seulement les cadences qui ponctuent la fin de chaque verset sont attentivement distribuées sur des degrés divers pour renouveler l'intérêt, mais les passages caractéristiques provoquent parfois de véritables nœuds modulants où l'on voit intervenir tous ces tons que la théorie appelle tons voisins.

Palestrina dispose donc de tout le matériel contrapuntique et presque de tout le matériel harmonique dont disposera J. S. Bach. Mais il en use autrement que Bach parce qu'il ne poursuit pas le même but que lui. Architecte, il ne vise pas cette construction monolithique où se complairaient les grands fuguistes. Une fois installée au début de chaque pièce l'idée initiale, il façonne sa composition comme le maçon construit un mur, posant, à mesure qu'avance le travail, des « corbeaux » dans lesquels viendra s'insérer, fortement tamponnée, la rangée suivante. Ainsi est étendue chaque période, sans qu'aucun jour apparaisse entre les phrases qui la constituent, cohérente et ininterrompue jusqu'à son repos terminal.

En somme, les maîtres palestriniens offriront aux classiques les ressources variées dont ceux-ci se serviront pour développer. Mais des différences de comportement essentielles doivent être relevées : le divertissement, chez Bach, est, tonalement, en état de marche; sa fonction spécifique est le passage d'une exposition à la suivante. Les éléments qui en tiennent lieu chez un Palestrina sont stationnaires. En effet, si Palestrina a bien distingué le cortège des tons voisins, si, souvent, il module à ces tons, jamais il n'a cherché, dans la messe, à réaliser l'architecture d'une œuvre en tant que grande cadence; jamais une phrase musicale ne joue chez lui le rôle de conduit menant à des réexpositions aux tons voisins. Si modulante que soit l'une ou l'autre de ses œuvres, on peut dire qu'elle reste monotonale puisque chaque évocation à un ton voisin est presque toujours immédiatement suivie d'un

retour au ton principal, et que rarement on se trouve, avec lui, en état de station dans un autre ton que le principal.

Si toutes les ressources contrapuntiques de la fugue sont, dès le xvi^e siècle, rassemblées, si tous les maîtres les connaissent et les pratiquent couramment, il faudra néanmoins attendre encore un siècle pour que certaines distinctions soient clairement établies. Des éléments comme exposition, divertissement, *stretto*, qui, dans la fugue, auront un caractère et une fonction bien spécifiés, demeurent chez nos maîtres à ce point indistincts que l'on ne peut guère employer qu'analogiquement le vocabulaire des fuguistes pour définir les différentes sections d'une composition du xvi^e siècle. Peu à peu seulement, ces éléments vont devenir des mécanismes bien différenciés et chacun sera appelé à tenir un rôle particulier dans la composition. C'est alors que, bien aménagée tonalement, celle-ci pourra être regardée comme une sorte de grand jeu déductif tendant à une conclusion qui s'impose; jeu qui n'est pas sans analogie avec la composition littéraire où l'idée initiale se triture jusqu'à ce qu'en soit extrait le contenu logique; jeu où la modulation tiendra un rôle essentiel puisqu'elle assurera les assises de l'architecture, le plan.

Paul Dukas avait raison; ce qu'il disait de Palestrina peut être étendu à tous ces maîtres: en fermant une époque, ils en inaugurent une nouvelle; ils regardent à la fois vers le passé et vers l'avenir.

L'ESTHÉTIQUE

Musiciens d'église, dès leur enfance praticiens de l'office, nos maîtres sont familiers avec les lois, non seulement techniques mais spirituelles, qui régissent l'art liturgique. Ils s'y plient tout spontanément. La liturgie n'est pas seulement pour eux un ensemble de rites qui règlent les conditions extérieures de l'art. Elle est une sorte d'esthétique supérieure qui imprime à leurs actes direction et sens. La soumission aux données de la liturgie s'impose à eux avec la rigueur d'une tradition intransgressible. Ce qui s'explique aisément: l'éducation musicale d'un compositeur n'est pas à cette époque ce qu'elle est devenue, toute scolaire. Le jeune soprano est une sorte d'apprenti;

la maîtrise, un atelier; le maître de chapelle, un maître d'apprentissage. Celui-ci ne transmet pas des théories, mais des coutumes, des habitudes vivantes. Il enseigne en faisant faire. La doctrine, âme de l'art, est contenue dans les usages. On ne la réduit pas à des principes raisonnés; ceux-ci sont encore partie intégrante de la pratique. C'est en faisant qu'on apprend à penser. D'où cette intime fusion, qui nous frappe tant, du génie de ces maîtres au génie liturgique. Maîtres de chapelle, ils doivent composer. L'obligation de pourvoir aux besoins du chœur, d'enrichir eux-mêmes son répertoire figure dans leur contrat d'engagement. Ils doivent le faire dans un certain esprit. En présence de l'*Ordinarium missae*, ils se trouvent comme l'artisan du Moyen âge devant les croquis que l'architecte, soumis aux suggestions des théologiens, avait dessinés. A des exposés dogmatiques, où prière et louange prennent place tour à tour, le musicien doit ajuster des formes mélodiques et rythmiques adéquates. Sa polyphonie restera strictement objective en ce sens que, comme la mélodie grégorienne, elle ne tend qu'à imiter les paroles avec ses notes. Mue par une fraternelle intelligence, elle emprunte ses données essentielles aux mots eux-mêmes et règle sa démarche sur la leur, ainsi que nous l'avons expliqué.

Le principe de cette polyphonie, son fondement, c'est le vieux faux-bourdon, autrement dit une espèce de psalmodie polymélodique ornée. La fameuse *Missa Papae Marcelli* n'est pas autre chose que cela : un immense et magnifique faux-bourdon. Or, le faux-bourdon c'est une illustration, une décoration de la donnée psalmique. Ce n'en est pas un commentaire explicatif ou descriptif. Dans la messe, la description et le pittoresque n'ont qu'une place toute subsidiaire : ils n'interviennent que pour satisfaire à la coutume. La liste des mots ou formules qui, dans l'ordinaire, suscitent la description musicale par une sorte d'automatisme aisément prévisible n'est pas longue. Le mot *ascendit* reçoit communément une formule ascendante; *descendit* une formule descendante; dans l'expression *caeli et terra*, *caeli* occupe le haut de la corde, *terra* le bas; il est fréquent que, pour traduire *passus et sepultus est*, l'ensemble polyphonique s'incline vers le grave et qu'à *vivos et mortuos* le premier mot soit distingué du dernier par des dessins

appropriés. Tous les auteurs du temps se plient naïvement à cet usage. La description ne survient ici que quand le mot semble la forcer. Elle s'ajoute, se superpose, mais elle ne modifie pas la nature de l'expression. Il y a donc loin de telles habitudes à l'effort d'un musicien qui veut peindre.

Pas plus que la description ou la peinture, l'expression du sentiment personnel ne prend place dans la messe. Elle est avant tout une architecture. Le musicien ne s'y montre pas préoccupé de se dire. Son but est de donner aux choses, aux idées, une forme, une figure séduisante, de monter, en s'appuyant sur les ressources que lui offre la donnée verbale, un édifice qui en sera le rayonnement sonore. Pour beaucoup de nos contemporains, qui ne conçoivent pas de satisfactions artistiques sans une espèce de délectation morose, une telle conception est redoutable: ils ont peur que la sérénité d'un tel art ne soit inaccessible. C'est qu'ils confondent expressif avec générateur de mouvements affectifs, et même d'ébranlements nerveux. Mais si le plus grand art est celui qui apaise l'âme et lui fait des propositions de sécurité, il n'en est pas qui surpasse celui-ci dont l'essentielle beauté réside dans une exacte et harmonieuse conformité à l'objectif poursuivi.

C'est un tout autre programme, écrit P. Claudel, de louer Dieu ou d'exciter les âmes à la dévotion. Dans le premier cas, c'est Lui-même avant tout que nous nous appliquons à laisser parler et toute la tâche de l'art est de Le faire mieux entendre.

En ce sens s'orientent nos maîtres quand ils écrivent une messe.

Au contraire, poursuit Claudel, pour gagner les cœurs, il faut séduire (la) sensibilité par l'apprivoisement des sens. Il faut... quelque chose d'harmonieux, de flatteur et d'éloquent, quelque chose de contagieux...

Palestrina ne veut pas dire autre chose quand, à soi-même et aux compositeurs de motets, il recommande de « *dare Spirito vivo alle parole* ». La musique dans le motet (nous envisageons ici le motet type, en tant qu'il se distingue de la messe; bien des motets obéissent à une esthétique toute proche de celle de la messe), la musique donc, dans le motet, semble vivre surtout des données intellectuelles et affectives ou pittoresques du texte. Issue de ce texte, elle l'enveloppe d'images, d'ornements destinés à

en illustrer ou renforcer les intentions ; elle s'en approprie la signification pour l'accroître, l'approfondir, en exalter la résonance. Le dessein psychologique, la volonté picturale sont parfois si manifestes alors, que l'on se sent tenté de ranger audacieusement le motet de ce temps parmi les ancêtres de notre lied. Qu'est-ce donc en effet qu'une page comme *le Parfum impérissable* — que l'on songe à son écriture si volontairement polymélodique — sinon une sorte de motet à texte profane ? Et d'où cela vient-il ? De ce vieux motet amoureux qu'au temps de saint Louis les jongleurs sonnaient au cours des tournois et des banquets ? Oui, bien sûr. Du madrigal des Renaissants ? Oui, encore. Mais aussi de ces pages exaltées où Palestrina chante *le Cantique des Cantiques*, musiques frémissantes où « l'amour divin du Christ et de l'épouse de son âme » s'exprime avec une chaleur et une tendresse telles que certains censeurs tendaient alors à les juger plus redoutables qu'édifiantes.

De ce que nous venons de dire, il serait imprudent de déduire le droit à un certain débridé dans l'exécution. Se croire autorisé à solliciter les complicités du texte pour motiver certains embellissements imaginaires de la musique est une solution de facilité. Il n'est pas défendu d'y voir un piège tendu par le vain appétit de plaire. Qu'il s'agisse de motet ou de messe, à moins d'admettre que le musicien ne sait pas très bien faire, on doit supposer que ce qu'il désire est dans la partition. Respecter cette partition, c'est sans doute la meilleure façon de la faire parler. Agrémenterait-on le plat en rajoutant de la sauce ? Ce n'est pas sûr. Ebranlera-t-on mieux l'auditeur en s'efforçant de l'agiter ou de le troubler ? Alors, tant pis pour lui. Mais peut-être préférera-t-il que nous laissions son oreille s'arranger d'Anerio ou de Nanini, comme son œil s'arrange d'une statue, d'un tableau, d'un paysage, d'un jardin... Pour répondre à l'objectif que propose le musicien, il suffira de se conformer à ses prescriptions, de donner à chaque note sa durée, son poids, son sens, d'assurer à chaque figure mélodique son dessin, à chaque rythme sa mise en place, d'obéir en somme avec rigueur aux ordres de la partition. Les vieux maîtres savent bien ce qu'ils veulent. Et ce qu'ils veulent, ils savent le traduire par des signes. Les signes ne disent pas tout,

remarque-t-on. Bien sûr ils ne disent pas l'essentiel. Mais l'essentiel tient aux signes comme la lumière à l'étoile.

ROME ET VENISE

Force nous était, tenu à des limites étroitement fixées, de rester tourné vers la grande école romaine qui domine l'Italie du xvi^e siècle. A côté de Palestrina, dont le nom émerge au point de faire dans l'histoire figure de symbole, de désigner ce style, cet ensemble de conceptions que nous venons de présenter, quelques noms doivent être prononcés : celui de l'Espagnol Victoria d'abord, qui vécut et exerça si longtemps à Rome; ceux d'Animuccia, Nanini, Anerio, Marenzio, Soriano qui, parmi beaucoup d'autres contemporains ou successeurs immédiats du Prénestin, sont les plus marquants des compositeurs dont l'activité se déploie dans les grandes basiliques romaines.

En face de Rome, Venise occupe une place de premier plan dans la vie musicale du temps. Sous la direction de maîtres tels que Willaert, de Rore, Zarlino, Croce à qui répondent les orgues des Gabrieli (Andrea et Giovanni), Monteverdi enfin, le chœur de Saint-Marc connaît une ère de magnificence.

Ce qu'il faut bien voir tout d'abord, c'est que la pratique courante des maîtres vénitiens ne s'oppose absolument pas à celle des romains : ils sont, eux aussi, fidèles au chant *a cappella*. Leur écriture reste dans la tradition polyphonique la plus stricte. Au point que l'on ne voit pas ce qui pourrait empêcher le *Regina* d'Anerio d'être signé Croce. Ainsi sont conçus les motets et les messes qu'ils écrivent pour les cérémonies cultuelles ordinaires. Mais, à côté de ces cérémonies, la « triomphante cité », la Cité des doges, montre un vif attrait pour des célébrations d'une splendeur singulière où la recherche de l'effet décoratif doit l'emporter. Ne faut-il pas donner satisfaction au goût de l'apparat que manifestent les princes, à la passion d'un peuple avide de pompes, plus sensible à l'éclat que désireux de recueillement et de méditation ?

Avec une facilité extraordinaire, le Flamand Willaert se fera Vénitien et saura profiter des conditions que lui offre Saint-Marc. Tenant de son maître Josquin la pratique de l'écriture à huit voix, il va diviser l'ensemble en deux chœurs qui se répondront d'une tribune à l'autre,

innovation qui lui valut alors d'être appelé « le père de la musique ». Les chœurs, au moins l'un des deux, sont accompagnés par l'orgue. Suivant un vieil usage vénitien, des instruments : cornets, violes, luths, trombones s'ajoutent aux voix. L'étoffe polyphone prend ainsi une somptuosité incomparable. Richesse qui ira s'accroissant avec le temps quand les élèves et successeurs de Willaert, incités par son exemple, multiplieront le nombre des chœurs qui s'accordent ou se répondent. Exemple qui ne tardera pas à être suivi; qui, à Rome même, touche Palestrina, gagne l'Espagne par Victoria, Munich par Lassus, la France enfin par Formé.

On voudrait insister. Mais dès qu'apparaissent les premières manifestations de cet art, il semble que s'inaugure un esprit nouveau tout différent de celui qui fit l'objet de notre étude. C'est à Rome que nous devons nous attarder parce que l'art des maîtres romains est incontestablement le plus représentatif de l'esprit liturgique traditionnel. Tout ce qu'il risque de perdre en renonçant — dans la mesure que nous avons dite — au jeu pictural, à l'expression sensible, à l'effet extérieur, en s'imposant des contraintes multiples, techniques ou discursives, il le gagne en profondeur et en clarté.

Joseph SAMSON.

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS :

HABERL, F. X., *Repertorium musicae sacrae ex auctoribus saeculi XVI et XVII*, 22 fascicules réunis en 2 volumes (cf. fasc. 9, 12, 97), Regensburg, 1886-1925.

Le Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, édité à Rome depuis 1939, successivement par R. Casimiri, L. Vergili, K. Jeppesen, L. Bianchi; 23 volumes ont paru à ce jour.

LITTÉRATURE

LICHTENTRITT, H., *Geschichte der Motette*, cf. le chapitre vi, Leipzig, 1908.

WAGNER, P., *Geschichte der Messe*, cf. le chapitre ix, Leipzig, 1913.

EMMANUEL, M., *Histoire de la langue musicale*, t. II, Paris, 1928.

DUKAS, P., *Ecrits sur la musique*, Paris, 1948.

JEPPESEN, K., *Counterpoint : The Polyphonical Vocal Style of the Sixteenth Century*, Londres, 1950.

REESE, G., *Music in the Renaissance*, cf. le chapitre ix, New YORK, 1954.

PALESTRINA

ENFANT de l'aimable campagne de la Sabine, Giovanni Pierluigi est né en 1526 à Palestrina, l'antique Preneſte chantée par Virgile et Horace. Les parents de Giovanni, propriétaires de vignes, de bois et de maisons, étaient des gens de bon renom et d'une solide piété. La mère du musicien mourut en 1536, le père Sante Pierluigi fit admettre son fils dans la maîtrise de Sainte-Marie-Majeure où sa présence est signalée à la date du 25 octobre 1537. Le secrétaire de l'archiprêtre de cette basilique était, de 1537 à 1543, Marcello Cervini, le futur pape Marcel II et le maître de chapelle, le Français Robin Mallapert qui fut, en 1540, remplacé par un autre Français, Firmin Le Bel, clerc du diocèse de Noyon, qu'il faut considérer comme le maître décisif du futur chef de l'école romaine. Cependant le père de Giovanni, après plusieurs années de veuvage, avait épousé Maria Gismondi; elle lui donna deux fils, Bernardo et Silla, qui devinrent d'habiles musiciens. Après sa sortie de Sainte-Marie-Majeure, nous retrouvons, en 1544, Giovanni organiste à Palestrina où il épouse, le 7 novembre 1547, Lucrezia Gori qui allait demeurer pendant trente-trois ans la compagne d'un artiste dont l'existence était vouée au service de Dieu. Le cardinal-évêque Giovanni Del Monte appréciait son musicien; devenu pape sous le nom de Jules III, son premier soin fut d'appeler à Rome au poste de « maître des enfants » de la chapelle Julia, ou maîtrise de la basilique Saint-Pierre, le jeune organiste de la cathédrale de Palestrina. Pierluigi, élevé à l'école des musiciens du Nord, faisait exécuter les messes de Brumel, Josquin des Prés, Jean Mouton, Compère, Févin, Pierre de La Rue, Pipelare, Pierre Rousseau et de Costanzo Festa qu'il faut considérer comme son prédécesseur dans la fondation de l'école romaine. L'année 1554 vit paraître les premières messes de Pierluigi, un madrigal et le *Musarum liber primus* offert à Jules III, qui récompensa le jeune maître en

le faisant entrer comme chanteur à la chapelle Sixtine. Le pape Marcel II, qui succéda à Jules III, ayant remarqué qu'au cours de l'office à la Sixtine les textes liturgiques n'avaient pas été chantés avec le sentiment requis, fit venir tous les chanteurs de sa chapelle et leur enjoignit de chanter de telle façon que les mots puissent être à la fois entendus et compris « *quae proferebantur audiri atque percipi possent* ». Quelques jours plus tard, le cardinal Pietro Caraffa montait sur le trône de saint Pierre avec la volonté de réformer l'Eglise. Il commença par rayer de la liste des chanteurs pontificaux les musiciens laïques et mariés : Ferrabosco de Bologne, Léonard Barré de Limoges et Pierluigi de Palestrina. Celui-ci recueillit la succession d'Animuccia à Saint-Jean-de-Latran avec des appointements fixes de six scudi par mois. Roland de Lassus, puis Jacques Arcadelt y avaient précédé Pierluigi qui devait y demeurer jusqu'en juillet 1560; il passa ensuite à Sainte-Marie-Majeure où il prépara la publication de son premier livre de motets et celle de son second livre de messes dédié au roi Philippe II. C'est ici qu'intervient la légende du prétendu sauvetage de la musique d'église menacée par l'intransigeance des pères du concile de Trente. Il fut simplement décrété que, l'église étant d'abord une maison de prières, les évêques devaient veiller à ce que l'orgue et le chœur n'y introduisent aucun élément profane. Les cardinaux Charles Borromée et Vitellozo Vitelli en profitèrent pour inviter les chanteurs pontificaux à venir exécuter devant eux quelques messes, et promouvoir le style polyphonique le plus clair possible afin qu'on puisse saisir le sens des paroles. Le séminaire romain fut fondé, et Pierluigi fut le premier maître de chapelle de cette illustre maison, où il eut pour élèves ses fils Rodolfo et Angelo. Pendant quatre années à partir de 1564, Pierluigi remplit à la villa d'Este les fonctions de directeur des concerts. Aussi fit-il hommage à son auguste protecteur de son premier livre de motets, en lui témoignant sa reconnaissance pour les grâces qui chaque jour lui furent faites et « qui ont été accordées à un homme nullement remarquable, mais certainement ni paresseux, ni adonné à l'oisiveté ».

Certes, à la veille de publier son troisième livre de messes, Pierluigi pouvait se rendre cette justice; le travail avait toujours été la joie de sa vie; il est vrai que ce

labeur obstiné commençait à lui rapporter honneurs et profits, qu'en bon bourgeois prédestin il était loin de dédaigner. Le portrait, d'auteur inconnu, qui se trouve au palais du Vatican, représente le musicien à cinquante ans, tenant à la main son motet à six voix, *Accipit Jesus calicem*, publié en 1575. L'artiste est représenté de face; l'expression de son visage est grave, le regard aigu, les mains fines; on se sent en présence d'une maîtrise tranquille et souveraine.

Rappelé de nouveau à la direction de la chapelle Julia sous le pontificat de Pie V, Pierluigi s'établit tout près de Saint-Pierre, dans une maison dont il se rendit bientôt propriétaire; c'est le temps où il entra en relations avec le fondateur de l'Oratoire, Philippe de Néri, et figura parmi les compositeurs de cette congrégation.

Devenu veuf en 1580, Pierluigi songea à entrer dans les ordres; mais l'année suivante, il épousa la riche veuve d'un marchand fourreur de la cour pontificale. Chaque année vit paraître un nouveau recueil de ses ouvrages à Rome ou à Venise. Apprécié des papes Jules III, Marcel II, Paul IV, Grégoire XIII, Sixte Quint, Grégoire XIV et Clément VIII, des princes des maisons d'Este, de Gonzague, de Lorraine, de Pologne, de Bavière et du roi Philippe II, qui se virent adresser des recueils de messes et de motets, il fut admiré de ses émules qui, en 1592, sur l'initiative de Matteo Asola, lui dédièrent, comme au chef reconnu de tous les musiciens de son temps, « l'Océan vers lequel aboutissent tous les fleuves », un recueil de psaumes à cinq voix, de quatorze compositeurs. Cependant, Pierluigi multipliait ses publications; il offrit à Sixte Quint son grand recueil *Hymni totius anni* c'est dans ce volume que se trouve le fameux *Vexilla Regis*, exécuté sur la place Saint-Pierre le 27 septembre 1585, jour de la procession faite pour consacrer à la victoire de la religion chrétienne sur le paganisme, le gigantesque obélisque ramené d'Égypte par Caligula. En 1593, il avait publié deux livres d'*Offertoria totius anni*, à cinq voix, sous le patronage de l'abbé de La Baume, « *singulari humanitatis et virtutis exemplo* », seul Français dont on puisse relever le nom dans la liste de ses dédicaces. Le second livre de madrigaux spirituels, qu'il offrit le 1^{er} janvier 1594 à la grande-duchesse de Toscane, fut sa dernière œuvre. Un mois après, le « prince de la

musique » disparaissait en pleine activité; il fut inhumé dans la basilique Saint-Pierre, et le nom de sa ville natale devint pour la postérité son nom de gloire.

De ses fils, seul le troisième, Iginio, lui survécut; grâce à lui, six livres de messes que son père avait laissés en manuscrit furent imprimés de 1594 à 1600. Palestrina laissait cent trois messes, environ six cents motets ou grandes compositions en style de motet, quarante-deux psaumes, deux cents madrigaux spirituels ou profanes, neuf *ricercari* pour orgue.

Félix RAUGEL.

BIBLIOGRAPHIE

WAGNER, P., *Palestrina als weltlicher Komponist*, Strasbourg, 1^{re} édition 1890.

BRENET, Michel, *Palestrina*, Paris, 1^{re} édition, 1906.

CASIMIRI, R., *Palestrina, nuovi documenti biografici*, Rome, 1918.

CAMETTI, A., *Palestrina*, Milan, 1925.

JEPPESSEN, K., *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig, 1925.

FELLERER, K. G., *Palestrina*, Ratisbonne, 1930.

RAUGEL, F., *Palestrina*, Paris, 1930.

PIRRO, A., *Histoire de la musique. De la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1940.

SAMSON, J., *Palestrina ou la poésie de l'exaltitude*, Henn, Genève, 1940.

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

AU XVI^e SIÈCLE

ITALIE — ALLEMAGNE — FRANCE

MINIATURES, sculptures, tapisseries, vitraux nous font connaître la part importante que tenait la musique instrumentale dans la vie, bien avant le xvi^e siècle; au témoignage laissé par les instruments figurés se joint celui des chroniqueurs, des poètes qui évoquent pour nous maintes fêtes brillantes où les *saqueboutes* (trombones) faisaient « grand noise », où les clairons résonnaient « moult haultement », les flûtes « moult mélodieusement », les cornets « moult estraangement » et où l'on pouvait entendre aussi des chants accompagnés de luth et de violes. Les Parisiens, sous Charles VI, savaient apprécier le talent de « souverains *harpeurs* » comme celui aussi d'un « bon corneur à la turelurette et aux fleustes »; le poète Jean Régnier possédait des orgues, des flûtes, des violes et des harpes; « maistre Jacques Duchié, en la rue des Prouvelles », dans une « salle remplie de toutes manières d'instruments » groupait, outre ceux déjà cités « des guitermes (guitares), des psaltérions et autres » et savait « jouer de tous ». L'on trouve, chez un chanoine de Cambrai, harpe, luth, guiterne, rebec, deux violes (de taille différente) et un psaltérion. Dans toutes les classes de la société, à la cour de France comme à celle de Bourgogne, dans des familles nobles ou bourgeoises, chez des poètes ou des hommes d'église, partout se manifeste un goût profond pour la musique instrumentale.

Il en est de même en Italie; jeunes seigneurs et dames ne se réunissent pas seulement pour conter ou écouter des récits, mais aussi pour jouer des orgues, de la flûte, du psaltérion, du rebec, de la viole et chanter à la harpe. En Allemagne, peut-être plus qu'ailleurs encore, l'on prend plaisir à grouper les instruments, à associer le luth à la viole, la voix à la harpe, au luth et au « clavechinbolon »

(*clavicembalum* : clavecin). Dans toute l'Europe occidentale, l'on suit une tradition vieille de plusieurs siècles déjà, qui joint à un dessus mélodique : viole de bras, flûte ou douçaine, des instruments polyphoniques : harpe, citole ou guiterne. Ce mélange de timbres restera en faveur, surtout en Angleterre où le *broken-concert* maintiendra encore au xvii^e siècle l'usage médiéval, tandis que se développent parallèlement — et c'est sans doute là un témoignage de ce goût de la rationalisation, caractéristique de la Renaissance — des ensembles par familles : quatuor de flûtes à bec, de violes de gambe correspondant à la tessiture des voix (soprano, alto, ténor et basse). Il n'y a pas d'entrées, de bals, sans que résonnent sur des « échaffauts », ou des chars, des « haults instruments »... « gais et joyeux », alors que, pendant un repas, ou dans un jardin, au bord d'une fontaine ou sous la fenêtre d'une belle, se font entendre « sans notes discordantes », flûtes et luths : « bas instrumens » et aussi des « chants mélodieux ».

Encore n'avons-nous considéré ici que la musique profane; l'orgue retentit dans l'église soit seul, soit en alternance avec le chœur, soit enfin pour « conforter » les voix; parfois des « vents » : cornets ou trombones, se joignent à lui.

De toute cette musique si largement répandue, que nous reste-t-il ? Pour le xv^e siècle, de précieux manuscrits italiens et allemands destinés aux instruments à clavier : orgues, épinettes ou clavicordes, quelques rares œuvres où l'emploi de tel ou tel instrument est nettement indiqué : *tuba gallicalis*, contraténor *trompette*, *Introitus trompette*... et c'est tout. Les textes pour clavier — d'ailleurs nombreux — nous révèlent l'existence d'un style déjà différent de celui réservé aux voix; les transcriptions d'œuvres polyphoniques qu'ils nous ont conservées : chansons françaises ou italiennes, motets, fragments de messes, nous permettent de saisir sur le vif comment se forme peu à peu le langage instrumental. L'idée même d'un tel langage « individualisé, libéré des limitations que lui impose la voix humaine » ne s'est fait jour que très lentement. Un grand historien, Curt Sachs, ne craint pas d'affirmer que l'émancipation de la musique instrumentale de la musique vocale est l'événement essentiel survenu entre 1400 et 1600; c'est là une assertion lourde de sens quand l'on songe à l'évolution de l'art musical pen-

dant ces deux siècles qui nous mènent de Guillaume de Machaut à Heinrich Schütz. Il nous faut constater que des formes vocales imposantes, à leur apogée au xvi^e siècle — le motet, par exemple —, ne donneront plus de chefs-d'œuvre à la période dite « baroque », tandis que la musique instrumentale, modeste au début du xv^e, ne fera que se développer; l'impression musicale, dès 1507, d'ouvrages destinés au luth et, quelques années plus tard, au clavier, permettra la diffusion de pièces qui, jusque-là, étaient plus souvent improvisées que notées.

Les danses ne seront plus du ressort des seuls ménestriers; réunies en une série de même ton et de rythmes divers, elles perdront leur caractère fonctionnel, engendreront la *suite* et leur style marquera de son empreinte beaucoup d'œuvres, même vocales, des xvii^e et xviii^e siècles.

C'est encore à la musique instrumentale de la Renaissance que nous devons la création de la variation, redite d'un même thème sous des aspects divers, celle de la basse obligée (*basso ostinato* ou *ground bass*), dessin répété tout au cours d'une pièce, élément essentiel de la passacaille et de la chaconne; enfin, à travers des formes qui lui sont propres, telles : *ricercari*, fantaisies et *canzoni*, dont la structure très libre au début du siècle évoluera dans le sens de la rigueur et de l'équilibre, elle prendra part à la formation « de ce qui existe en musique de plus rigide, de plus logique et de plus dynamique à la fois, la fugue » (Ed. Lowinsky). Quand, à la fin du xvi^e siècle, on abandonnera les vastes constructions polyphoniques en faveur de la monodie accompagnée, c'est dans le domaine instrumental que le contrepoint trouvera non seulement un refuge mais un milieu favorable à un développement nouveau.

Quittons maintenant les formes pour revenir au fond; la musique instrumentale joue un rôle important sur d'autres points : si ce n'est pas elle qui détermine l'abandon des modes, c'est elle, du moins, qui contribue à établir — peut-être, d'ailleurs, de par la précision de sa notation — la tonalité moderne. C'est elle aussi qui adopte la première la division du ton en deux parties égales — à laquelle l'accord du piano nous a accoutumés, mais contre laquelle s'élèvent encore les violonistes — division contraire à la doctrine pythagoricienne, mais d'un usage

courant chez les joueurs de luth, de guitare, de viole, chez tous ceux dont les instruments ont, sur le manche, des « frettes », c'est-à-dire des sillets marquant chaque demiton. Système imparfait sans doute, mais qui, peu à peu, gagnera la musique vocale — Adrian Willaert ne craindra pas de l'appliquer dès 1520 —, système qui ouvre au compositeur de la Renaissance l'accès à des tons éloignés, inusités jusqu'alors, lui apportant, par la modulation, une plus grande variété de la couleur harmonique, de l'inflexion mélodique, et, partant, un mode d'expression nouveau.

C'est à la facture instrumentale que nous devons aussi l'accroissement de l'étendue sonore qui, de trois octaves au Moyen âge, en atteint cinq au xvi^e siècle; en créant de véritables familles — d'abord de quatre, puis de cinq, six, sept ou huit tailles différentes — d'instruments tant à cordes : violes de bras ou de gambe, qu'à vent : flûtes douces dites aussi à bec, grands modèles de bombardes et de trombones servant de basses aux hautbois pour ne citer que les principaux — les constructeurs ont enrichi la palette de sons graves jusqu'alors inconnus; l'ambitus des claviers sera également étendu afin que tous puissent profiter de cette région récemment découverte.

Enfin, dernier apport dû à la musique instrumentale, la notation sur deux portées qui, à quelques détails près, est celle que nous utilisons aujourd'hui encore dans nos partitions pour piano; cette écriture, qui permet de lire simultanément les diverses voix d'une polyphonie, est celle des œuvres pour clavier qui apparaissent en Italie et en France dès le premier tiers du xvi^e siècle.

Il nous reste, ayant fixé ces quelques points, à examiner cette musique instrumentale en Italie, en Allemagne, et en France, — celle d'Angleterre et celle d'Espagne étant traitées dans les chapitres relatifs à chacun de ces pays — sans oublier les prolongements de l'art occidental en Pologne et en Hongrie.

Nous tenterons de suivre les étapes de la transformation profonde qui se produit au cours du siècle, de comprendre comment se forme peu à peu la notion de l'existence de deux domaines distincts, le vocal et l'instrumental, le dernier venu affirmant chaque jour davantage son indépendance à l'égard de son aîné, pour aboutir enfin à cette musique que nous appelons aujourd'hui « pure »,

où le compositeur peut prendre, comme le dit Mersenne, le correspondant de Descartes, « la liberté d'employer tout ce qui lui vient à l'esprit, sans y exprimer aucune parole ».

INSTRUMENTS FAVORIS AU XVI^e SIÈCLE

De tous les instruments en usage au x^v^e siècle — encore n'avons-nous cité les noms que de certains d'entre eux — quels sont ceux qui survivront ? Quels sont ceux qui auront une littérature propre ? Le luth connaîtra une vogue immense ; il est alors tel que Carpaccio dans sa *Présentation au temple*, que Cima da Conegliano ou Francesco Francia l'on représenté aux pieds de leurs *Madonna in trono* : instrument à large panse rebondie en forme de poire, à la table percée d'une « rose », au manche garni de sept « touches » ou « frettes » auquel fait suite un cheville, renversé à angle presque droit ; ses cordes, au nombre de onze, sont de boyaux — « de Munican ou d'Aquilie » dira Rabelais et, de fait, celles de Munich sont célèbres — cinq doubles, accordées, les trois plus graves à l'octave, les deux suivantes à l'unisson, la plus élevée, la chanterelle, étant simple. Autrefois, elles étaient pincées avec un plectre, une plume, mais, au cours du dernier tiers du x^v^e siècle, on en vint à les faire vibrer avec les doigts ; cette nouvelle technique qui permet un jeu plus sensible, une sonorité plus ronde et plus douce, s'imposera et contribuera à faire du luth, pendant une centaine d'années, l'instrument soliste par excellence. D'ailleurs, quand Ottavio dei Petrucci — le créateur de l'impression musicale à types métalliques mobiles — fait paraître à Venise en 1507 les premières tablatures, nous nous trouvons en présence d'un art qui a déjà dépassé la période des tâtonnements ; bien qu'aucune œuvre de virtuoses célèbres comme Piero Bono de Ferrare, musicien du roi de Hongrie Mathias Corvin, ou comme Angelo Testagrossa, le maître de Francesco da Milano, ne nous soit parvenue, l'on ne peut mettre en doute que, depuis quelques années déjà, l'on ait exécuté au luth des pièces polyphoniques et Tinctoris, le théoricien, exprime, dès 1487, son admiration pour les luthistes qui seuls, dit-il, « peuvent jouer non seulement une ou deux parties, mais trois ou quatre en même temps, ce qui est fort difficile ».

Le psaltérion disparaît, et si la harpe est toujours appréciée — Monteverdi en utilisera une double dans l'*Orfeo* — on ne lui consacre pas de recueils spéciaux : nous ne la trouvons mentionnée qu'en Espagne, où paraissent des œuvres *para tecla, arpa y vihuela* (pour clavier, harpe et « vihuela », ce dernier instrument étant une guitare à peu près de la taille du luth et ayant le même accord que lui); la guitare proprement dite, à sept cordes (trois doubles et une chanterelle simple), connaît, vers 1550 en France, une réelle faveur; les « apparentés » moins subtils, cistre et mandore — auxquels un brillant luthiste et éditeur comme Adrian Le Roy jugera bon de consacrer des recueils — ne seront cependant jamais aussi appréciés. Le rebec, ancêtre du violon comme les violes de bras (viole *da braccio*), se modifie peu à peu, s'affine, mais il est encore réservé aux seuls ménestriers et son brillant descendant ne prendra une réelle importance dans la musique savante qu'au xviii^e siècle. Quant aux violes de gambe, qui appartiennent à une famille distincte de la précédente, d'ailleurs moins ancienne qu'elle — contrairement à ce que l'on croit généralement —, elles auront un répertoire qui leur sera propre et des méthodes consigneront les particularités de leur technique; il en sera de même des flûtes. Enfin, l'orgue, dont le service religieux ne saurait se passer, continuera à résonner sous les voûtes des cathédrales, tandis que les portatifs (orgues portatives), les « espinettes et manicordions » (clavicordes), les clavecins aussi, satisferont, dans l'intimité, ceux qui commencent à être sensibles au charme de l'harmonie; le clavier, en effet, permet de plaquer des accords — alors que le luth ne fait que les arpéger — et c'est ainsi, nous dit Virdung, que l'on peut vraiment « jouir de la douceur des consonances. »

Nous examinerons d'abord les œuvres écrites pour les instruments dits « d'harmonie », ceux à cordes et ceux à clavier, qui peuvent exécuter plusieurs parties, puis celles, beaucoup plus nombreuses, destinées à des ensembles d'instruments monodiques. Les violes peuvent appartenir à deux de ces groupes : au premier, quand on en joue polyphoniquement — usage qui paraît être vieux de plusieurs siècles et qui se poursuivra jusqu'aux sonates pour violon ou violoncelle seul de J.-S. Bach —, au troisième quand elles sont employées mélodiquement dans un con-

cert, au même titre que des flûtes, des hautbois, des cornets ou des trombones. La musique *convenable tant à la voix qu'aux instruments* soulève bien des problèmes d'exécution : aucune indication quant à l'emploi de tel instrument déterminé n'y figure, et les particularités d'écriture sont rarement assez nettes pour permettre un choix motivé; n'oublions pas qu'il faudra attendre 1597 pour trouver dans les *Sacrae Symphoniae* de Giovanni Gabrieli des exemples précis d'orchestration; nous devons, jusqu'à cette date, avoir recours aux conseils donnés par les théoriciens, consulter les chroniques, les récits de fêtes, tâcher de dégager quels étaient, sinon les principes auxquels on obéissait, du moins les habitudes auxquelles l'on se soumettait; nous tenterons ainsi de comprendre pourquoi il est des œuvres qui « réussissent mieux que les autres quand elles sont jouées sur certains instruments », pourquoi « ce qui est bon sur l'un n'est pas si agréable ou si propre sur l'autre » (Marin Mersenne).

RECUEILS DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

Il semble que ce soit un lieu commun de dire, une fois de plus, tout ce que la musique — en particulier celle destinée aux instruments — doit à la découverte de l'imprimerie. Pourtant, dans peu de domaines aperçoit-on plus nettement l'influence que cette invention a exercée et sur la conservation et sur la diffusion des œuvres. Au x^v^e siècle, messes et motets sont souvent réunis en de somptueux manuscrits, les œuvres profanes préservées dans de très nombreux chansonniers, mais les livres de danses que nous possédons se comptent sur les doigts de la main et ceux pour l'orgue sont plus rares encore.

C'est une transformation profonde que subira la musique du fait de l'audience plus étendue qui deviendra la sienne : elle ne sera plus réservée à quelques privilégiés mais se répandra dans le public qui apprendra à connaître ce qu'il ne faisait qu'entendre; elle continuera, comme par le passé, à accompagner les événements fondamentaux de la vie de la cité : entrées de souverains, fêtes données pour commémorer des victoires ou organisées à l'occasion de quelque grand mariage; elle sera présente aux grandes cérémonies religieuses comme aux processions qui se déroulent dans les rues — n'apercevons-nous pas,

sur un tableau peint à Venise par Gentile Bellini pour la Confrérie de Saint-Jean en 1496, des joueurs de viole, de harpe, de luth, marchant devant deux clercs qui chantent des « laude », des cantiques ? — De toutes ces réalisations autrefois éphémères, il demeurera maintenant une trace : des recueils imprimés conserveront cette musique qui, auparavant, disparaissait aussitôt entendue. Des éditeurs en Italie, en Allemagne, en France, feront paraître des œuvres dues aux meilleurs virtuoses ; des *instructions*, dès le premier tiers du siècle, mettront l'enseignement du luth, du clavicorde et de la flûte à la portée de nombreux amateurs ; quant à ceux-ci, ils appartiendront à des milieux très divers, aucune époque n'avant connu — en France du moins — un rapprochement plus intime entre toutes les classes de la société.

Avant de regarder de près les œuvres, avant d'évoquer le milieu qui les a vu naître, les villes où elles ont paru, les pays qui les ont accueillies, jetons un coup d'œil rapide sur l'ensemble des recueils instrumentaux qui, après cinq cents années de troubles, de guerres, de destructions de toutes sortes, nous sont parvenus ; de quelque pays qu'ils viennent, le cas est le même ; les textes dont nous disposons sont, dans l'ensemble, très rares, représentés souvent par des *unica*. Les éditions musicales étaient-elles très limitées ? Nous savons que les livres de tablature de luth d'Albert de Rippe et de Guillaume Morlaye, édités à Paris par Michel Fezandat de 1552 à 1558, ont été publiés à 1 200 exemplaires, comme le seront d'ailleurs les *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Cabezón, qui paraîtront à Madrid en 1578 : chiffre élevé si on le rapproche de celui du tirage d'œuvres vocales comme celles d'Elzéar Genêt, imprimées en Avignon par Jean de Channey entre 1532 et 1535, ou celles de Barthélémy Beaulaigue (Lyon 1558-59), qui ne sera que de 500. C'est là, semble-t-il, une indication du goût que témoigne le public pour la musique instrumentale, indication que corrobore, nous le verrons tout à l'heure, le grand nombre de facteurs d'instruments que l'on trouve installés dans les villes comme Anvers, Paris, Lyon ou Venise. Pour fixer nos idées avec quelque précision, disons qu'il reste aujourd'hui encore plus de cent cinquante recueils pour le luth, la vihuela, la guitare ou le cistre ; que la part du premier représente environ les neuf dixièmes du total et que l'Ita-

lie, à elle seule, fournit la moitié de ce chiffre. C'est là un ensemble comme n'en possède aucune autre famille instrumentale; il permet de suivre l'ascension du luth dans les trois pays qui nous intéressent, son déclin à partir de 1550 en Italie, un peu plus tard en Allemagne, son évolution si différente en France où, après une éclosion plus lente — les premiers livres de tablature ne paraissent qu'en 1529 et 1530 —, une période de maturité plus tardive — entre 1551 et 1571 —, il connaîtra au grand siècle, grâce à des artistes comme Du Fault, Mésangeau, Gaultier et Mouton, un lustre nouveau.

Quant aux œuvres pour clavier — nous ne séparons pas celles pour orgue de celles destinées au clavicorde, à l'épinette ou au clavecin —, elles sont beaucoup plus rares que celles de luth et s'élèvent environ au dixième. Dès 1498, Ottavio dei Petrucci avait demandé au Conseil de Venise et obtenu de lui le privilège d'imprimer des tablatures d'orgue; mais il ne put donner suite à son projet et c'est Andrea Antico da Montona qui, avec la protection du pape Léon X — Jean de Médicis, lui-même luthiste et mécène généreux — publiera, en 1517, le premier volume *da sonare organi*; d'autres recueils suivront assez régulièrement tout au long du siècle, 1523, 1543, 1551..., sans qu'il y ait, en Italie, de ces longues périodes creuses en présence desquelles nous nous trouvons si souvent ailleurs. En Allemagne, au contraire, après la publication, en 1511 et en 1512, d'œuvres d'Arnold Schlick — d'abord un précieux manuel de construction de l'orgue : *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, puis un recueil contenant des pièces d'orgues, des chansons au luth et des pièces pour luth seul : *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten* — il y a un arrêt; il faut avoir recours à des manuscrits pour connaître les autres œuvres du même Schlick, les compositions du célèbre organiste de l'Empereur, Paul Hofhaimer ou celles de ses disciples, les *Paulomines* : Hans Buchner de Constance, Hans Kotter, Fridolin Sicher et peut-être Leonhard Kleber de Pforzheim, si toutefois ce dernier n'est pas plutôt l'élève de Schlick... Alors que l'impression des tablatures semble s'interrompre, l'intérêt pour la musique instrumentale ne faiblit point et c'est en Allemagne que paraissent les premiers traités, non plus théoriques mais pratiques;

celui de Sebastian Virdung, *Musica getutscht* (1511), avec son dialogue entre le maître et l'élève, ses explications formulées en termes simples, ses illustrations claires, est un modèle; une adaptation en français en sera publiée à Anvers en 1529, chez Vorsterman, sous le titre : *Livre plaisant et très utile pour apprendre à faire et ordonner toutes tablatures... par lesquelles l'on peult facilement et légèrement apprendre à jouer sur les manicordion, Luc et Flutes*. L'année précédente, en 1528, Martin Agricola avait livré au public sa *Musica instrumentalis deudsch* qui, en bouts rimés, faciles à retenir, vulgarisait l'enseignement des instruments tant à vent qu'à cordes, méthode qui, en dix-sept ans, fut cinq fois rééditée. Par rapport à ces ouvrages en langue vulgaire, la publication en latin de la *Musurgia seu praxis musicae* (1536) d'Othmar Nachtigall, plus connu sous le nom de Luscinius, marque plutôt un retour au passé. Peu de méthodes de ce genre verront le jour, soit en France, soit en Italie, où l'on semble préférer les *instructions* propres à chaque instrument jointes aux œuvres elles-mêmes. N'oublions pas, cependant, le petit ouvrage de Philibert Jambe-de-Fer, publié à Lyon en 1556 : l'*Epitome musical des tons, sons et accords*, où il est traité des fleustes d'Allemand, des fleustes à neuf trous, des violes et des violons.

Mais revenons aux œuvres destinées au clavier. En France, c'est Pierre Attaignant, le grand éditeur de la « rue de la Harpe, près de l'église Saint-Cosme », qui nous donne, en 1531, sept volumes de musique tant religieuse que profane pour les *orgues, espinettes et manicordions*, qui connurent, semble-t-il, un réel succès et une rapide diffusion, ce qui ne les empêcha point de tomber dans un oubli total; en 1623, Titelouze pouvait écrire qu'il était « hors de souvenance des hommes » qu'on ait jamais, en France, imprimé de tablatures d'orgue. En effet, il ne demeure aucune œuvre pour le clavier éditée après 1531; si Adrian Le Roy et Robert Ballard, les célèbres imprimeurs parisiens de la seconde moitié du siècle, font fondre en 1559 des caractères pour *une petite et une grosse tablature d'épinette*, ce ne sera que pour « fayre un essay », et il semble bien que ce n'ait été là qu'une tentative sans lendemain. Les manuscrits eux-mêmes sont rares et il ne nous reste de l'œuvre des organistes réputés de la fin du siècle que deux fantaisies : l'une de Nicolas de La Grotte sur un madrigal célèbre de Cyprien de Rore

Anchor che col partire, et une de Costeley à jouer « sur orgue et espinette » — encore celle-ci est-elle incomplète.

La musique instrumentale du xvi^e siècle ne se présente donc pas toute entière sous le même éclairage : certains points se détachent nettement, d'autres restent dans l'ombre; le développement des formes libres, en particulier, ne se fait pas d'une manière continue; il y a des bonds en avant, des tâtonnements, des arrêts; certaines années sont riches en un pays, creuses dans un autre, et nous avons vu que l'évolution s'était faite sur un rythme très différent en Italie, en Allemagne ou en France. S'il nous est possible d'établir, pour le premier tiers du siècle, un parallèle entre les trois pays, nous devons, ensuite, traiter de chacun d'eux isolément. Nous essaierons d'indiquer les tendances qui se font jour, les modifications qui surviennent, les échanges continuels qui se produisent, et ceci nous contraindra à passer souvent d'un pays à l'autre; il nous a semblé préférable de suivre les faits, de nous soumettre à leur enchaînement si divers, plutôt que de les ordonner en un plan rigoureux; certains, qui semblent peu importants, retiendront notre attention parfois plus que d'autres ayant trait soit à des auteurs, soit à des œuvres de grande valeur, ou du moins jugés tels, selon nos critères d'aujourd'hui; dans la mesure où une création même modeste a joué un rôle dans le développement d'une forme, nous n'avons pas craint de l'examiner longuement, quitte à ne pas nous attarder à l'analyse de chefs-d'œuvre reconnus. Notre exposé paraîtra peut-être mal équilibré : il nous a semblé qu'il valait mieux encourir ce reproche que de négliger des détails, si minimes soient-ils, qui permettent de comprendre comment s'est créée la « musique pure ».

LE RÉPERTOIRE INSTRUMENTAL

Quand un artiste anime à l'église ce qu'Ange Politien appelle déjà « l'immense mélodie » de l'orgue, que fait-il entendre ? Que pouvaient jouer, sur leur positif, les charmantes femmes que nous apercevons sur les tapisseries du début du xvi^e siècle dans le *Concert* du musée des Gobelins ou dans celui du château d'Angers ? Quelle est la

pièce qu'exécute avec tant d'application sur son clavicorde cette petite princesse que l'on a reconnue — sur un tableau dont on ignore l'auteur — être Eléonore d'Autriche, la sœur de Charles Quint, la future épouse de François I^{er} ? Que « fredonne » sur son instrument cette jeune luthiste que le Maître des demi-figures a représentée la tête penchée, lisant avec soin une œuvre notée *en tablature* ? Tous puisent à un même répertoire qui comprend des pièces libres : préludes, *ricercari*, fantaisies, toccatas ; des transcriptions d'œuvres vocales profanes : chansons françaises, *frottole*, puis, plus tard, madrigaux ; religieuses : *laude*, motets, fragments de messes et, plus avant dans le siècle, psaumes ; pièces polyphoniques qui, le plus souvent, sont entièrement « réduites » — de manière à être jouées par un instrument soliste — mais qui peuvent ne l'être que partiellement — les voix inférieures seules transcrites, le dessus demeurant inchangé — ; cette formule, celle du chant accompagné au luth, à la guitare, parfois même au clavicorde et, plus tard, au clavecin, jouira pendant tout le siècle d'une grande vogue, formant un lien permanent entre la musique vocale et l'instrumentale, miroir du goût qui en réfléchit fidèlement, presque immédiatement, chaque variation et nous permet aujourd'hui encore de suivre la rapide ascension du madrigal, de connaître les débuts des *voix de ville*, de voir le psaume s'introduire dans l'intimité familiale ; enfin, dernière citée, mais non d'importance moindre, la musique internationale par excellence, celle de danse. Evidemment, pas plus que les chansons, elle ne devra pénétrer dans l'église ; maints textes lui en interdisent l'entrée, mais le fait qu'il faille périodiquement répéter cette défense suffit à indiquer que les organistes n'en tenaient guère compte.

PREMIÈRES TABLATURES DE LUTH A VENISE

C'est à Venise, en 1507, que paraissent les premières tablatures de luth ; Ottavio dei Petrucci, de Fossombrone, avait déjà, à ce moment là, publié de nombreux volumes de chansons françaises, de motets, de frottole et de messes ; sa production instrumentale sera de six livres en quatre ans, départ en flèche que ne connaîtront ni l'Allemagne, ni la France et, dès les premières œuvres,

nous trouvons, adaptés au luth, les principaux types de musique que nous venons d'évoquer : pièces libres, transcriptions et danses. C'est à Francesco Spinaccino, originaire, comme son éditeur, de Fossombrone dans les Marches, que nous devons partiellement le premier livre d'*Intabolatura di lauto* et intégralement le second ; le troisième (1508), aujourd'hui perdu, ne nous est connu que par le catalogue de la librairie de Fernand Colomb, fils de Christophe : il contenait des œuvres de Giovan Maria Allemmano, ce luthiste juif pour lequel Léon X avait une telle admiration qu'il le nommait, en 1513, gouverneur de la ville de Verruchio — non sans provoquer quelques troubles — ; en 1508 encore, un *Libro Quarto* voyait le jour dont Joan Ambrosio Dalza de Milan était l'auteur ; enfin paraissent, en 1509 et 1511, deux livres de *frottole* accompagnées de luth, auxquelles étaient joints quelques *ricercari* : les *Tenori e Contrabassi intabulati col sopran in canto figurato* de Francesco Bossinensis, luthiste, dont nous ne connaissons que le nom qui révèle, d'ailleurs, son origine bosniaque.

LE RICERCAR.

Dans tous ces recueils, la forme libre est représentée par les *ricercari* ; nous n'essaierons pas ici de déterminer l'origine du terme mais d'en préciser le sens ; la *recherche* dont il s'agit, celle à laquelle se livre l'auteur, semble bien être d'évoquer la tonalité et le début de la pièce polyphonique : chanson, motet ou danse, qui fera suite à cette introduction ; il convient de se les remémorer, d'y préparer l'auditeur : c'est, à cette époque, le double rôle de ce genre de prélude, qui peut servir aussi d'interlude et parfois de postlude (*ricercar detto coda*). Chez Dalza, le *ricercar* est souvent précédé d'un *taſtar de corde* qui permet de s'assurer de la justesse de l'instrument, de se mettre en doigts aussi, brève entrée en matière, où l'alternance de traits rapides et de larges accords — alternance qui deviendra bientôt une des caractéristiques du style instrumental — se marque déjà nettement (ex. 1) :

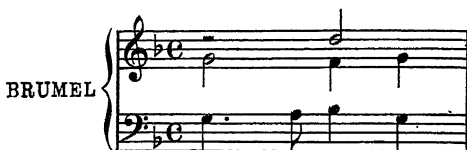


EX. I.

LES TRANSCRIPTIONS.

Les transcriptions d'œuvres vocales sont très nombreuses : plus de la moitié des pièces; ne nous en étonnons pas : il est toujours conseillé aux débutants de ne pas jouer de fantaisies, ni d'en composer, avant d'avoir adapté à leur instrument beaucoup de musique. Spinaccino fait choix de motets d'Isaac, de Josquin, de chansons françaises d'Ockeghem, de Hayne, de Ghiselin, d'Agricola, de Brumel; il ne suit pas, cependant, les modèles à quatre voix édités par Petrucci mais adopte, en général,

une version à trois, plus ancienne, telle qu'elle fut écrite avant l'adjonction d'une partie d'*altus*; sachant que son instrument n'émet que des sons de courte durée, il ne tente pas de faire entendre des harmonies massives, il se borne à en tracer les contours et, par une ligne ténue, à relier entre elles les différentes notes d'une partie, y mêlant parfois celles d'une autre; il s'agit, pour lui, plutôt de donner l'illusion de la polyphonie que de maintenir la trame de la version vocale et, à cela, il excelle (ex. 2), comme nous pouvons nous en rendre compte, en comparant la version de la chanson *Ma maistresse*, telle qu'Antoine Brumel l'a écrite pour les voix, à la transcription qu'en a faite pour le luth Francesco Spinaccino :





EX. 2.

LES DANSES.

Joan Ambrosio Dalza transcrit les *frottole* en appliquant les mêmes procédés que ceux adoptés par Spinaccino pour les chansons; ce qui est neuf dans ce *Libro Quarto*, c'est l'importance accordée aux danses qui occupent plus des deux tiers du recueil; dans les livres de Spinaccino, seules figuraient deux basses-dances; encore s'agit-il, traité de manières diverses, d'un même air, le plus célèbre du siècle, celui de *Castille la Nouvelle*, appelé généralement *La Spagna*, dont il subsiste aujourd'hui encore près de deux cent cinquante adaptations, malgré la perte de quelque cent vingt autres! En France,

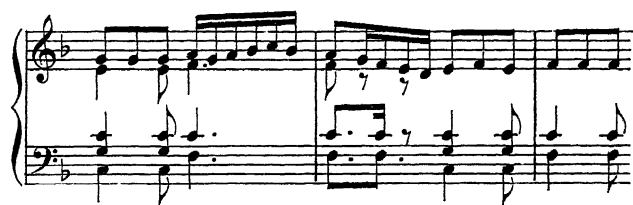
la basse-dance restera encore en faveur pendant près d'un demi-siècle, alors qu'en Italie la mode en aura depuis longtemps passé... Chez Dalza paraissent, pour la première fois, des suites constituées, non plus par deux, mais par trois danses dans un même ton : une *pavane* — d'allure modérée, en mesure binaire, à quatre temps; un *saltarello* (à 6/8), danse animée avec des *sauts* — comme l'indique son nom —; enfin une *piva* (en général à 12/8) plus rapide, construite sur une pédale, toutes liées entre elles par une parenté mélodique : l'air de la première, modifié, presque méconnaissable, servant de modèle aux deux autres (ex. 3).

Pavane



Saltarello





Piva



A ce point de vue, les suites de Dalza — que ce soient les cinq « à la vénitienne » qui empruntent un même matériel thématique, ou les quatre « à la ferraraise » qui en utilisent un autre — révèlent une pensée hardie, une construction rigoureuse et diverse; non seulement la partie de dessus est variée — chaque reprise étant, comme les *doubles* que nous rencontrerons plus tard, ornée d'une manière différente —, mais l'harmonie, les figurations aux parties intermédiaires, le rythme et la forme générale sont aussi profondément modifiés : une technique aussi poussée de tous les éléments de la variation est remarquable; que, dès les premières années du siècle, elle soit parvenue à ce degré de perfection semble indiquer que cet art était pratiqué depuis longtemps; il nous faudra attendre, ne l'oublions pas, trente ans encore pour voir la suite s'amplifier, prendre un nouvel essor, et ceci grâce à un luthiste de Milan, Pietro Paolo Borrono.

De la suite telle que nous l'a transmise Dalza découlent trois formes appelées à se développer aux siècles suivants : la *suite variée*, descendant directe de celle de Dalza, celle que cultiveront Hermann Schein et Peuerl, la *suite dite classique* — dont J.-S. Bach nous a laissé de si beaux exemples — formée d'une séquence de danses diverses sans parenté thématique, liées entre elles par la tonalité seulement, et enfin le *thème varié* ; nous tenterons, au cours de cet exposé, de noter quelques étapes de l'évolution de chacune d'elles.

De plus, Dalza fait connaître une danse dont il nous donne plusieurs exemples : la *calata* ; d'une origine assez ancienne, puisque dès le début du xve siècle un poète la dit « *de Marittima e Campagna* » : nous ne la rencontrons que dans quelques rares recueils; nous savons pourtant qu'elle a joui d'assez de faveur pour figurer dans les bals donnés à Florence par les Médicis jusqu'en 1615, mais à cela se bornent nos connaissances; le plus souvent de mesure binaire composée, elle s'apparente au vif *saltarello* (ex. 3); parfois, comme la *Calata alla spagnola* que voici (ex. 4), elle s'abandonne à un rythme plus alangui, à une sorte de balancement régulier :



Ex. 4.

LES ACCOMPAGNEMENTS AU LUTH.

A part quelques chansons et danses pour deux luths, tout ce répertoire est destiné à l'instrument solo et il peut sembler superflu de rappeler la place tenue par lui dans la vie musicale des premières années du siècle; on le trouve partout; mieux que tout autre, il se prête à l'exécution de pièces polyphoniques, comme le piano au XIX^e siècle, et il rend maintes œuvres importantes accessibles à tous, il en facilite la connaissance et aide à les répandre dans le public... Professionnels et amateurs le

cultivent. On reproche au pape Léon X — Jean de Médicis — le temps qu'il consacre à la musique et un ambassadeur dira de lui : *non va niente, si no di sonar liuto* !

Luther, au temps de sa jeunesse, s'essaie à jouer du luth, y réussit, et c'est ainsi qu'il prend congé de ses amis avant d'entrer au couvent en 1505. Religieux ou laïcs, grands seigneurs ou bourgeois aiment à s'y exercer, et si tous ne sont pas des virtuoses, du moins savent-ils se servir de l'instrument pour soutenir leur voix. A une époque où, s'inspirant de l'antiquité, l'on apprécie les vers récités *alla lira*, modulés avec suavité, des poètes pratiquent le chant au luth : Ange Politien, Serafino dall'Aquila, Andrea Marone; des peintres aussi, Timoteo della Vite, ami de Raphaël, Sebastiano del Piombo et même Léonard de Vinci, au dire de Vasari; de grandes dames enfin : Elisabeth d'Urbin s'y adonne avec grâce et, à Mantoue, Isabelle d'Este, femme du marquis François Gonzague, y excelle : « Si vous l'aviez entendue une fois », dit un contemporain Pietro Bembo, « vous auriez oublié votre demeure et votre patrie, pour suivre ses accents enchanteurs comme ceux des Sirènes... » Le chant, fait « d'artifice, de véhémence » doit « émouvoir et enflammer l'esprit des auditeurs », écrit Balthazar Castiglione; il faut savoir improviser sur une mélodie donnée — tout comme un luthiste « colore » une œuvre polyphonique qu'il veut adapter à son instrument (ex. 3) — et, pour ce, il convient d'avoir la *gorga veloce*, de savoir « finir par un doux accent sur un gruppetto », et de le faire « si aisément qu'il semble que ce soit l'effet du hasard »; peu de ces « chants à l'improvisiste », exemples d'un art éphémère destiné par nature à disparaître aussitôt créé, nous sont parvenus; voici, pourtant, la mélodie d'un *aere veneziano*, écrite sur des vers de Leonardo Giustiniani, qui a survécu sous deux formes : d'abord telle qu'elle a été copiée, vers 1470 (A), puis « agrémentée », comme l'a publiée Petrucci, à l'époque qui nous intéresse, exactement en 1505 (A') (ex. 5) :

A'

Ai - - - mé so - - -

Ay - mé - - - so - spi - ri

- spi - ri - - - ai - mé so spi ri non tro -

ay - mé so - spi - ri - - - ay - mé so -

- spi - ri - - non tro - - vo

- vo pa - - - ce

pa - ce

Ex. 5.

Nous voyons là la survivance d'une technique ancienne à laquelle les chanteurs ont, comme les instrumentistes, recours pour rendre une exécution plus brillante, plus alerte; les formules traditionnelles auxquelles ils font appel : traits, gammes, « diminutions » et « fleurs » de tous genres — que nous appelons encore aujourd'hui des « coloratures » —, soigneusement indiquées dans les tablatures destinées aux luthistes ou organistes, ne sont

pour ainsi dire jamais notées dans la partie de « *canto figurato* » et il est difficile d'imaginer, de nos jours, quel pouvait être l'art subtil de *cantori al liuto*, de compositeurs célèbres de *frottole*, d'improvisateurs virtuoses de l'entourage de la marquise de Mantoue comme Bartolomeo Tromboncino ou Marchetto Cara. Ce sont eux qui, après avoir mis en musique des *barzellette* et des *strambotti* de Sérafin dall' Aquila ou d'Ange Politien, choisiront des poèmes de forme libre, d'allure plus noble : *ottave rime* de l'Arioste, poème de Michel-Ange, préparant ainsi le public à l'avènement du madrigal; n'oublions pas le côté « mode » du chant accompagné, facteur essentiel de l'introduction dans la musique instrumentale de certains éléments expressifs qui ne seront adoptés que plus tard dans les œuvres pour luth ou pour clavier seuls.

PREMIÈRES TABLATURES D'ORGUE ET D'ÉPINETTE

Revenons maintenant à la musique strictement instrumentale : en 1517, Andrea Antico publie un livre qui ne comprend que des *frottole da sonare organi* — sans doute s'agit-il de ces petites orgues au clavier « léger » qui permettent un jeu rapide et percutant —; de plus, sur le frontispice figure une jeune femme jouant du clavecin et l'illustration tend, semble-t-il, à indiquer la possibilité d'adopter cet autre mode d'exécution; de toutes façons, c'est pour un instrument de salon, à clavier, que sont écrites ces pièces simples; les quatre voix, reproduites sans exagération ornementale, sont reliées entre elles par des notes de passage : gammes ou traits, formant une sorte de courant qui circule avec souplesse à travers la polyphonie soigneusement conservée — non pas seulement suggérée comme dans les pièces de luth; celle-ci est ponctuée par des accords touffus, mordants et trilles n'apparaissant que dans les cadences. Voici un exemple qui permet de comparer l'écriture vocale avec celles de luth et de clavier, dans des versions à peu près exactement contemporaines (ex. 6) :

Version vocale de Don Michele Vicentino

Che fa - ra - la che di -



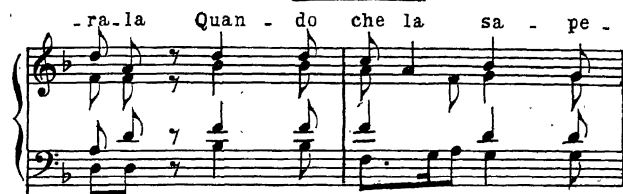
Version pour luth de V. Capirola



Version pour clavier de 1517



- ra - la Quan - do che la sa - pe -





Ex. 6.

STYLE DE LUTH ET STYLE DE CLAVIER.

Cette confrontation met en relief — outre les différences de style déjà évoquées : style en accords brisés au luth, style à la fois plus appuyé et plus volubile au clavier — les précisions que peut apporter l'écriture instrumentale : des points indiquent les altérations dans la tablature de clavier et la notation par demi-tons du luth ne donne lieu à aucune équivoque ; nous reviendrons d'ailleurs sur ce sujet ; bornons-nous à dire que, volontairement, nous n'avons pas ajouté d'altérations à la version vocale — généralement on les place au-dessus ou au-dessous des notes quand il s'agit d'une adjonction du transcritteur —, nous avons même omis celles qu'exige l'usage, préférant mettre sous les yeux du lecteur des textes non interprétés, sauf à l'avant-dernière mesure où les bémols sont indispensables pour éviter des intervalles de triton.

LE MANUSCRIT DE CAPIROLA.

La version pour luth est due à Messer Vincenzo Capirola, gentilhomme de Brescia, dont l'œuvre a été retrouvée et publiée par le regretté Otto Gombosi en 1954; découverte importante que celle de ce manuscrit, de 1520 environ, qui nous permet de comprendre comment l'art du luth des premières années du siècle — celui de Spinacino et de Bossinensis — se relie à celui qu'illustreront Francesco da Milano, Marco del'Aquila, Pietro Paolo Borrono, Giovanni Maria da Crema, Melchiorre de Barberiis et tant d'autres qui donneront, à partir de 1536 et pendant une quinzaine d'années à l'école italienne un éclat exceptionnel. Cette œuvre a été copiée avec amour par un disciple de Capirola qui, craignant que ce « livre quasi divin » ne tombât, un jour, dans les mains de quelque ignorant, l'a orné de peintures charmantes dans le but de le préserver; cet élève zélé donne aussi des détails sur l'exécution au luth qu'aucun imprimé ne nous a transmis. Il insiste sur l'importance du *legato* qui rend le jeu « plus musical et plus beau » : aucune partie de la polyphonie ne devant paraître « perdue, incapable de tenir compagnie aux autres »; aussi indique-t-il, par des signes spéciaux, les passages *tenuto* et aussi les endroits où il convient de mettre des ornements : trémolos ou mordants. Cette préface nous révèle des préoccupations que l'on ne s'attend pas, en général, à trouver chez un exécutant de cette époque; il faut reconnaître d'ailleurs que les compositions de Vincenzo Capirola, en progrès notable sur tout ce qui les a précédées, méritaient bien ces soins. Le répertoire courant y est représenté : transcriptions de *frottole* de Tromboncino et de Michele Vicentino, de chansons françaises, de motets, de fragments de messes dus à Josquin des Prés, Agricola, Ghiselin, Brumel, des danses — deux « Spagna », des « *padoane alla francese* » — et enfin des *ricercari* : en une dizaine d'années, l'écriture s'est affermie, les thèmes se sont étendus, leurs développements commencent à s'organiser plus solidement; changement sensible surtout dans les pièces originales, dans les *ricercari*, où l'imagination peut se donner libre cours. Le « tastar de corde » disparaît, en nom du moins, mais il figure encore, dissimulé en tête de certains d'entre eux, séparé par un point d'orgue de la pièce proprement dite, elle-même divisée en sections ordonnées où circulent quelques

amorces d'imitations. Ces ouvertures, survivances du « tastar de corde », sont l'occasion d'un déploiement de virtuosité : de longs traits s'élancent avec animation — « véritable feu d'artifice », dit Gombosi — et alternent avec de larges accords (ex. 7) :



Ex. 7.

Style éclatant qui, rapidement, prendra de l'ampleur sur les orgues — en Italie comme en Allemagne — et connaîtra une vogue durable : n'est-il pas toujours vivant dans les *Intonazioni d'organo* de Giovanni Gabrieli en 1593 ? Il suffira à l'auteur, dit Pirro, pour passer de celles-ci aux toccatas, d'un peu plus « de mouvement » et de « quelques épisodes fugués » Voici, pour permettre la comparaison avec l'exemple qui précède, le début d'une « *intonation* », celle du septième ton (ex. 8) :



Ex. 8.

MARC'ANTONIO DA BOLOGNA.

Un contemporain de Capirola, le père de l'organiste Girolamo Cavazzoni : Marc'Antonio da Bologna « *detto d'Urbino* », premier secrétaire du Pape Léon X, correspondant du théoricien Spataro, protégé du cardinal poète Pietro Bembo, nous a laissé un livre remarquable de *Ricercari, Motetti, Canzoni* ; sur un clavier de quatre octaves, les traits s'élancent, décrivent de « superbes volutes », les accords tombent, majestueux, formés de cinq à six notes ; dans les *ricercari* destinés à introduire des motets polyphoniques : un *Salve Virgo* et un *O Stella maris*, Marc'Antonio

témoigne d'une réelle imagination créatrice; dans l'un, il utilise déjà les ressources de la *toccata*; dans l'autre, il a recours à des imitations constantes, variées, il construit, autour d'un thème donné, un édifice solide, tout en sachant donner l'illusion de la spontanéité; l'on trouve chez lui, déjà, les deux styles qui, plus tard, appartiendront à des formes très différentes : l'un dérivé du modeste « tastar de corde » (ex. 9) :





Ex. 9.

— ou du début des *ricercari*, dans le cas de Capirola — conservera le caractère primesautier d'une improvisation : on peut y voir une préfiguration de l'*intonazione*, de la *toccata* et même de certaines *ouvertures* de *partitas* de J.-S. Bach — celle en *ré* majeur, par exemple; l'autre, plus rigide, plus proche de la polyphonie vocale — chez Capirola déjà, il s'affirmait dans les sections médianes des pièces libres — sera adopté couramment, à la génération suivante, comme étant propre au *ricercar* tout entier.

Marc'Antonio da Bologna ne se limite pas à la seule musique religieuse, quatre chansons françaises figurent dans son livre; ce sont plutôt des « gloses » que des transcriptions, et si l'auteur s'inspire d'œuvres de Josquin des Prés, comme *Plus (de) [nulz] regretz*, et de Mathieu Gascongne, *L'autre yor per ung matin*, jamais il ne devient esclave de ses modèles et c'est avec une animation sans cesse renouvelée qu'il brode, cerne, étire ou fragmente les thèmes de son choix.

LES PUBLICATIONS POUR LUTH A VENISE ET A MILAN EN 1536

Nous arrivons maintenant à l'une de ces périodes creuses dont nous avons parlé plus haut, qui surviennent parfois sans qu'aucun événement politique ou social puisse expliquer cette soudaine carence. Ne voyons pas là, pour autant, un arrêt dans la création artistique : il n'est rien qui justifie une telle hypothèse; au contraire, les chroniques décrivent une vie musicale intense à Venise et dans toute l'Italie du Nord; tout au plus pouvons-nous incriminer le sort qui, jusqu'à ce jour, ne nous a pas révélé de textes instrumentaux de cette époque! Il nous faudra attendre 1536 pour voir réapparaître des tablatures de luth — il en sortira trois, au cours de l'année, des presses

milanaises et vénitiennes — puis, de nouveau, un silence de dix ans avant que « le flot ne commence vraiment à s'écouler »... Parallèlement, les tablatures d'orgue imprimées nous font défaut jusqu'en 1542 et 1543, où deux volumes de Girolamo Cavazzoni verront le jour; des manuscrits heureusement combleront en partie cette lacune... Mais n'anticipons pas et voyons d'abord les trois recueils de 1536.

Avec l'*Intavolatura de li madrigali di Verdeletto da cantare et sonare nel lauto*, c'est un souffle nouveau qui pénètre dans la musique; six ans après la parution du recueil de Verdelot — premier livre de madrigaux qui ait été publié — l'*eccelestissimo musico* Adrian Willaert, alors maître de chapelle de l'Illustrissime Seigneurie de Venise, se fait transcripteur; il adapte ces pièces, d'un style si neuf, au chant accompagné de luth et introduit ainsi le madrigal dans l'art instrumental. Il en respecte le texte, ne supprime aucune voix, se borne à détacher le dessus et à reproduire les trois parties graves presque inchangées. Ces madrigaux sont émouvants par leur expression, plus souvent empreinte « *del grave... del compassionevole* » que « *del facile* » ou « *dello adirato* », pourrions-nous dire, reprenant les termes mêmes par lesquels un contemporain exprime son admiration pour le compositeur; la diction syllabique met les paroles en valeur, la musique en souligne le sens, sans emphase, avec retenue; un bref passage de *Quand' amor i begl' occhi* rend sensible le ton personnel de ces pièces, la résonance humaine qu'elles provoquent (ex. 10) :



- na Et si dentro cangiar, Et si den -

- tro cangiar pensie et vo - gliech'iodi - co

Ex. 10.

Les deux autres recueils sont destinés au luth seul; l'un publié à Venise par Marcolino da Forlì : *Intabolutura di liuto*, comprend, au dire de l'éditeur, des « *fiori* » dus à Francesco Canova da Milano, à Albert [de Rippe] de Mantoue (nous retrouverons ce dernier en 1528, attaché à la musique de François I^{er}) et à Marco de l'Aquila tous trois « hommes célèbres en leur profession », de plus artistes « aux mains divines ». Des transcriptions de motets, de chansons françaises et des *ricercari* complètent le volume; aucune danse n'y figure. Francesco da Milano, « *il divino* », est, à cette époque, en pleine possession de son talent : ses compatriotes, écrivains et musiciens, l'Arétin, Andrea Calmo, Vincenzo Galilei — père du célèbre astronome — le louent sans réserve. Il approche alors de la quarantaine, étant né en 1497, et les deux recueils de 1536 — celui-ci comme celui publié par Casteliono à Milan — seront les seuls à paraître du vivant de l'auteur, qui mourra en 1543, trois ans avant qu'Antonio Gardane et Girolamo Scotto n'aient commencé à éditer leurs grandes séries de tablatures de luth. Le fait de vouloir

adapter à un instrument au son fugitif des motets à cinq ou six voix et une grande fresque descriptive comme *la Bataille de Marignan* de Janequin, indique bien que Francesco da Milano ne redoute pas les tâches ardues; il parvient à triompher des difficultés grâce à son sens de la polyphonie, à son adresse dans la conduite des différentes parties.

LES RICERCARI.

Ses *ricercari* témoignent d'une inépuisable richesse d'invention, tantôt extrêmement simples, écrits dans un style coulant, tantôt solidement édifiés en style d'imitation sur un ou plusieurs thèmes. Les premiers ont l'allure de préludes, les seconds de fantaisies; en fait, à cette époque, les termes : *ricercari*, fantaisies et préludes sont utilisés indifféremment : sept des *ricercari* de notre recueil reparaitront, dix ans plus tard, sous le nom de fantaisies; ceux d'un luthiste italien seront appelés, en Allemagne, *Preambeln* et une pièce portera la mention : « *Preambel oder Fantasey* »; force nous est de reconnaître que trois mots désignent un seul et même genre, dans lequel Francesco da Milano s'impose en maître. Nous sommes maintenant, comme le dit Otto Gombosi, en présence d'une « forme autonome », forme qui « ne dépend ni d'un cadre poétique, ni de concepts séculiers ou liturgiques, qui n'imitent pas de modèle vocal... forme musicale abstraite et, comme telle, de constitution essentiellement instrumentale »; luthistes et organistes — nous le verrons — vont la cultiver; ces derniers même en augmenteront les proportions, en développeront certains éléments qui, plus tard, s'intégreront dans la fugue.

LES DANSES ET LES BASSES OBSTINÉES.

Le recueil publié chez Castelliono, en cette même année 1536, *vert pré plein de fleurs variées et odorantes*, selon l'épître dédicatoire, fait appel aux trois compositeurs du recueil de Marcolino auxquels s'ajoutent Jacobo Albutio et « l'eccelemente » Pietro Paolo Borrono, tous deux Milanais. Pas de transcriptions de pièces vocales ici, mais des fantaisies — qui n'apportent aucun élément neuf à ce que nous venons de dire —, des *tochate* — c'est la première fois que nous rencontrons le terme — et enfin des danses, toutes de la plume de Borrono. Comme chez Dalza, la

pavane est suivie de son *saltarello*, uni à elle par une parenté mélodique, mais le troisième terme de la suite, la *piva*, est maintenant remplacé par deux *saltarelli* indépendants, de même tonalité, mais d'essence thématique toute différente; pour clore, se place « *in fine del ballo* », une *tochata* dans le même ton que les danses qui la précèdent, brève coda en style « à l'improviste » qui rappelle l'ancien « *tastar de corde* ». Regardons les premières mesures d'une *pavane* variée, la *Milanese* (ex. 11^a), suivie de son *saltarello* (ex. 11^b), varié lui aussi :

a)



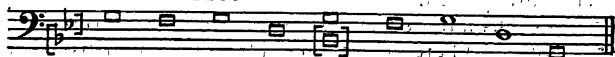
b)



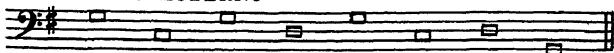
Ex. 11.

Ces deux pièces sont construites, nous le voyons, sur une *basse obstinée*; il en existe alors de nombreux types dont voici les quatre principaux, nettement différenciés quoique apparentés entre eux (ex. 12) :

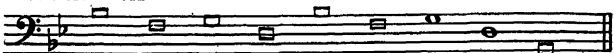
PASSAMEZZO ANTICO



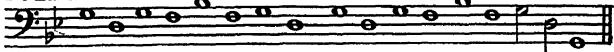
PASSAMEZZO MODERNO



ROMANESCA



FOLIA.



Ex. 12.

Ces thèmes de huit à dix sons — que le titre de la pièce ne révèle pas en général — sont une survivance, pense-t-on, d'une coutume du xv^e siècle, celle d'écrire les basses-dances sur un cantus firmus, alors véritable air de trente à cinquante notes longues, maintenant éléments limités formant basse harmonique, se prêtant facilement à la répétition; ils seront adoptés en France, en Allemagne en Espagne — en Angleterre aussi, où nous les retrouverons sous le nom de « *grounds* » — et constituent un fonds commun à toute la musique européenne : la célèbre mélodie espagnole *Guárdame las vacas* qu'illustreront tant de vihuelistes, empruntera la basse de la *Romanesca* sur laquelle Frescobaldi ne dédaignera pas d'écrire une partita, tandis que le *pass'e mezzo moderno* servira de fondement à William Byrd pour édifier ses variations sur « *John come, kiss me now* ». C'est, dans l'exemple 11, le *pass'e mezzo antico* que choisit Borrono, thème qui, parmi ceux cités ici, est certainement celui qui jouira de la vogue la plus grande. Borrono est un novateur et son rôle dans la formation de la *suite* vaut d'être signalé : ses séries de quatre danses, deux apparentées avec variations, et deux de caractère très différent, annoncent à la fois la *suite variée* et la *suite classique*, la première issue des pavaues et *saltarelli* variés, la seconde de la séquence de danses diverses sans parenté thématique; aucun auteur du xv^e siècle ne s'acheminera aussi près que Borrono de la forme de la *suite classique* ; cet ordre qui lui est propre, il y demeure attaché et, dix ans plus tard, lorsque paraîtront des pièces nouvelles, présentées différemment, il indiquera soigneusement

comment doit s'en faire l'enchaînement et ce sera celui de son premier recueil qu'il continuera à prescrire.

LES PUBLICATIONS POUR LUTH A VENISE,
DE 1546 A 1549

Laissant de côté, pour le moment, la musique de clavier — les deux livres de Girolamo Cavazzoni paraissent en 1542 et 1543 — poursuivons l'examen de celle pour luth qui, bientôt, va atteindre son apogée. 1546 est, en effet, une année faste tant par le nombre que par la qualité des œuvres qui voient le jour; est-ce à la rivalité de deux grands éditeurs de Venise, Antonio Gardane « *musico francese* » et Girolamo Scotto que nous devons la parution de vingt-deux livres de tablature en quatre ans ? Il se pourrait que cette hypothèse s'avère exacte... Toujours est-il que Scotto lance sur le marché, de 1546 à 1549, tantôt sous son nom, tantôt sous le couvert de l'anonymat, une véritable collection dont les dix livraisons numérotées se suivent; parallèlement, Antonio Gardane publie dix recueils, huit en 1546 et deux l'année suivante, auxquels il convient d'ajouter un volume « hors collection » chez Scotto et une tablature milanaise... ce qui nous amène au total impressionnant que nous venons de citer ! Floraison exceptionnelle, telle qu'on n'en voit pour ainsi dire jamais, qui met à notre portée un immense répertoire. Les auteurs dont les œuvres ont été ainsi recueillies appartiennent presque tous à l'Italie du Nord : Antonio Rotta et Melchiorre de Barberis sont originaires de Padoue, le « divin Francesco » et Pietro Paolo Borrono de Milan, Francesco Vindella de Trévise, Marc'Antonio del Pifaro de Bologne; de Julio Abondante, dit *il Pestrino*, nous ne savons rien; quant à Pierino Fiorentino — dont le nom suffit à indiquer l'origine — il est de bonne souche musicale, puisque fils de ce Baccio Moschini, brillant organiste qui composa, pour les fêtes données en 1539, lors du mariage d'Eléonore de Tolède et de Côme de Médicis, deux madrigaux; d'ailleurs Pierino, que l'on ne cite en général que comme *creato et vero scolaro* de son maître Francesco da Milano, est un compositeur de valeur et un virtuose apprécié à Rome; virtuose aussi Domenico Bian-

chini, surnommé « *il Rossetto* », à cause de ses cheveux roux, croit-on, dont ses contemporains louent le talent.

Quelles œuvres écrivent ces exécutants qui sont en même temps des compositeurs ? Que nous révèlent leurs tablatures ? Quels éléments nouveaux allons-nous y trouver ?

Les transcriptions d'œuvres — tant religieuses que profanes —, les danses, les fantaisies ou *ricercari* y figurent en proportions toujours à peu près semblables ; mais, dans le premier groupe, de nouveaux venus apparaissent : les madrigaux — cette fois entièrement « réduitz », non plus sous forme de chant accompagné — et les *napoletane* ou villanelles à la napolitaine, pièces gaies, plaisantes, où survit un peu de l'esprit de l'ancienne *frottola*. Ce qui frappe, au premier abord, dans l'ensemble de ces transcriptions, c'est la fidélité à la version vocale originale dont font preuve les luthistes de cette génération : il ne s'agit pas, pour eux, d'écrire de longues « gloses », comme celles de certains organistes, mais de conserver le caractère de l'œuvre choisie, même parfois de le souligner quand l'instrument le permet ; ils ne maintiennent les grands intervalles mélodiques que lorsque ceux-ci ont un sens expressif, préférant, en général, les combler par des notes de passage qui contribuent, d'ailleurs, à accroître l'impression de fluidité que donne toute cette musique.

Nous avons dit plus haut l'habileté dont témoigne Francesco da Milano quand il adapte d'amples motets à son instrument ; il sait conserver à une œuvre aussi émouvante que le *Stabat Mater* de Josquin des Prés, toute sa gravité ; malgré la brièveté des sons du luth, il prend soin de ne pas répéter trop souvent la même note — ce qui hacherait la ligne ; il donne, comme dans ses *ricercari*, l'illusion de l'étendue par l'utilisation simultanée des registres extrêmes, celle de masse par l'emploi d'accords de quatre, de cinq ou même parfois de six sons groupés dans un ambitus restreint.

TRANSCRIPTIONS DE MESSES.

Melchior de Barberis, ce prêtre de Padoue qui nous a laissé cinq recueils pour luth, ne procède pas autrement quand il transcrit en entier la *Missa super Ave Maria* d'Antoine de Févin, où passent tant de souvenirs de l'*Ave Maria* de Josquin ; choix heureux que celui de cette

œuvre dont l'écriture, par suite de la fréquente division des voix — procédé Josquinien s'il en fut, que Févin emploie volontiers —, convient admirablement au luth sur lequel les oppositions des tessitures aiguës et graves prennent un relief vigoureux; dans toute l'œuvre, il y a peu d'ensembles à quatre, mais des duos limpides comme le *Pleni sunt*, des trios recueillis comme le *Benedictus*, des dialogues entre groupes vocaux dont l'équilibre est bien rendu et la sérénité habilement évoquée.

Si les transcriptions intégrales de messes sont rares, celles de versets de l'Ordinaire : *Qui tollis* (*Gloria*), *Crucifixus* (*Credo*) ou *Agnus Dei*, sont nombreuses; les versions vocales qui servent de base sont, pour la plupart, empruntées à des musiciens contemporains, comme Elzéar Genet dit Carpentras, Le Heurteur ou Richafort.

TRANSCRIPTIONS DE MOTETS.

Le motet, aussi, est largement représenté; il offre aux compositeurs des textes plus variés que ceux de la messe et dont le sens profond peut être traduit en musique, exprimé par elle, idéal vers lequel tendent les auteurs de la Renaissance. Josquin des Prés accorde la première place à cette grande forme religieuse, où la mélodie s'étend librement; il y a excellé, et le choix des transpositeurs — qui ne se méprennent point sur les chefs-d'œuvre — se porte sur ses motets, de préférence à tous autres; certes, par admiration pour le maître, mais aussi, sans doute, en raison de certaines particularités d'écriture — celle de diviser les masses sonores, par exemple — qui permettent d'heureux effets une fois transportées sur le luth. Les luthistes puiseront aussi dans l'œuvre religieuse du Flamand Nicolas Gombert, dans celle de Jean Mouton, mais peu dans celle de Claudin de Sermisy ou de Willaert.

TRANSCRIPTIONS DE CHANSONS FRANÇAISES.

Plus que messes ou motets encore, la chanson française est un matériau de choix pour les transpositeurs : souplesse mélodique de la ligne supérieure, clarté de la polyphonie des autres parties, enfin rythme précis, souvent martelé et dactylique (— 00) — ce qui autorise le pincement répété des mêmes cordes, non plus ici pour assurer la prolongation de la sonorité, mais dans le dessein de marquer plus nettement les accents — autant

d'éléments qui conviennent à l'instrument, au point de paraître faire partie intégrante du style même de luth. Aussi les chansons françaises figurent-elles dans presque tous les recueils : Francesco da Milano, dès 1536, en avait publié treize, Giovanni Maria da Crema en transcrit seize, la plupart des auteurs cinq ou six; les modèles choisis sont, le plus souvent, de Claudin de Sermisy : *Las ! Je m'en plains, Le content est riche, Tu disois que j'en mourrois*; les chansons écrites par lui sur des vers de Clément Marbot telles : *Tant que vivray en age florissant, J'ayme le cuer de m'amy, Pourtant si je suis brunette*, connaissent une grande vogue; nous avons parlé de la fluidité du style de luth : les chansons de Claudin présentent, au plus haut degré, avant toute adjonction, ce caractère; aussi le travail de l'adaptateur se borne-t-il à ajouter quelques rares figures ornementales destinées à remplacer les valeurs longues ou à combler les écarts trop larges entre les voix. Maître Clément Janequin, connu dans toute l'Europe par ses chansons, ne les verra transcrites que plus rarement : et ce seront les plus difficiles à rendre, tel *le Chant des oiseaux* avec ses pépiements, *la Bataille de Marignan* avec ses coups de canon, ses roulements de tambour et ses bruits d'armes divers, qui tenteront surtout les luthistes; n'accusons pas ceux-ci de déformer l'original vocal en introduisant des « diminutions »; ils ne font là que suivre une pratique du temps; Philibert Jambe-de-Fer, parlant justement de ces deux œuvres, nous assure qu'un « enfant de l'âge de huys ans dira tout cela facilement », saura les bien chanter et « y fera des passages autant qu'un joueur de lutz, épinettes, cornetz, fleustes, violes les sauroit faire... »

Nous ne pouvons, après avoir parlé des deux grands maîtres, qu'énumérer les compositeurs parisiens, lyonnais ou flamands, dont les œuvres ont été mises en tablature : Pierre Regnault dit Sandrin, Adrian Willaert, Nicolas Payen, Jean Richafort, Passereau, l'auteur de *Il est bel et bon*, chanson si célèbre qu'elle était fredonnée dans les rues de Venise, au dire d'Andrea Calmo; ce sont aussi Certon, Layolle, Gombert, Moulu et tant d'autres. Chansons choisies soit parmi celles imprimées à Venise par Scotto en 1535 et 1536, par Gardane en 1538, soit extraites de recueils venus d'outremont; les contacts des éditeurs vénitiens avec la France sont constants; ne

voyons-nous pas un imprimeur se plaindre, dans une supplique adressée, en 1536, au Doge et aux membres du Sénat, d'avoir eu les colis qu'il attendait saisis à Turin et aussitôt confisqués par les Gascons, colis dans lesquels se trouvait un *libreto di canto, canzon 29 di Paris*, c'est-à-dire un des petits volumes publiés chez Attaingnant, en 1530, intitulé *Vingt-neuf chansons musicales* ? Le succès que rencontre le répertoire français en Italie, la place qu'il tient dans la musique instrumentale, valent d'être notés...

TRANSCRIPTIONS DE MADRIGAUX.

C'est à des musiciens du nord — cette fois plutôt flamands que français — que les luthistes empruntent les premiers madrigaux qu'ils réduisent en tablature : Verdelot, Festa, Jachet Berchem; mais Jacques Arcadelt est le seul auquel un volume entier — celui de Vindella — soit consacré, le seul aussi qui ait des œuvres transcrites par chacun d'eux. Que, sous son nom, se soient glissés bien souvent des madrigaux dont il n'est pas l'auteur est un témoignage indiscutable du succès qui s'attache à ses compositions. Le style de ces madrigaux est, en général, d'une limpidité qui le rapproche de celui de la chanson française : une ligne de dessus souple, sensible, modelée sur de beaux poèmes, une polyphonie à la fois solide et subtile, traduite au luth avec une fidélité presque absolue, parfois suggérée par des accords que relient des notes de passage; seul le ton diffère, plus grave, plus sérieux. Francesco da Milano et Vindella adapteront tous deux *Quand'io penso al martire*, écrit sur des vers de Pietro Bembo, le cardinal protecteur des Cavazzoni; ils respectent le rythme du supérieurement imposé dans l'original par une diction quasi-syllabique, ajoutent peu d'ornements. Du beau sonnet de Pétrarque : *Io mi rivolgo in dietro* se dégage une émotion profonde que Vindella traduit avec un sens remarquable des possibilités de son instrument; les précisions données par la tablature quant aux altérations, non exprimées en notation proportionnelle, qu'il nous faut ajouter si nous voulons conserver à cette plainte son caractère douloureux, sont une preuve de la nécessité de connaître le répertoire instrumental si l'on veut comprendre réellement et en profondeur la musique de cette

époque. François de Layolle, organiste florentin réfugié à Lyon, saura aussi trouver des accents poignants pour chanter les sentiments exprimés par Pétrarque dans la *ballata* : *Lasciar il velo* ; Giovanni Maria da Crema ajoute à l'œuvre originale, écrite dans une tessiture grave à laquelle il ne renoncera pas, des dessins discrets ; les traits sobres confiés au luth, loin d'atténuer la valeur expressive de l'œuvre, la magnifient, en font mieux saisir l'esprit ; dans cette sorte de « sensibilisation » de la mélodie, l'on aperçoit déjà les prémices d'un langage nouveau à la création duquel la musique de luth, par la synthèse qu'il lui faut toujours opérer, par l'accent qu'il lui faut trouver pour mettre en relief certains points essentiels — faute de quoi elle serait confuse, inaccessible à ses auditeurs — apportera une large contribution. Quant à la pénétration du madrigal dans cette musique, quant à l'introduction dans des pièces sans paroles d'un style marqué, dans sa substance même, par les poèmes dont il est issu, c'est un fait capital dont les conséquences se font sentir presque immédiatement — nous pourrions en juger par les exemples 15 et 16 — jusque dans les *fantaisies*, dans la musique dite « pure », conçue sans passer par l'intermédiaire de la composition vocale.

LES DANSES.

Auparavant, disons un mot des danses. Nous avons insisté sur le rôle joué par P.-P. Borrono qui, dès 1536, groupe les danses par quatre en une série organisée, et qui continuera à le faire dans les recueils de 1546 et de 1548, préparant ainsi l'avènement et de la *suite variée* et de la *suite classique* ; les autres luthistes, du moins la plupart d'entre eux, se bornent à unir deux danses ; chez Marc'Antonio del Pifaro, à une *chiarenzana* — à 4/4 — succède un *saltarello* sur le même thème ; celui-ci peut être mélodique ou harmonique, emprunté à un répertoire connu, soit italien, soit français. Les danses isolées abondent, surtout *saltarelli* et *gagliarde*, semblables de rythme et de forme, dont la chorégraphie seule diffère, le *saut*, commun aux deux, étant plus haut dans les gail-lardes ; certains auteurs, Domenico Bianchini, Antonio Rotta, adoptent, comme autrefois Dalza, une disposition tripartite, enchaînant l'un : *pass' e messo, padoana*

et *saltarello*, l'autre : *pass'e mezzo*, *gaiarda* et *padovana* ; ne confondons pas la rapide *padoana* ou *padovana*, en général à 12/8, avec la pavane, ni le *pass'e mezzo* à 4/4, premier terme de ces trilogies qui, lui, s'apparente à la pavane, avec le *pass'e mezzo*, *antico* ou *moderno*, « basse obstinée » dont nous avons parlé plus haut ; le second nommé sert souvent de base au premier, mais là se bornent leurs rapports ; signalons aussi, à côté des quatre « *ostinati* » déjà cités, l'apparition chez Barberiis d'un cinquième, le *bergamasque*, appelé à une longue fortune. Ces danses paraissent dénuées de tout but fonctionnel, destinées à être écoutées plutôt qu'à animer un bal ; le dessus en est allègre, soutenu par des accords entre lesquels circulent de brefs motifs, parfois en imitation. Chez Abondante — qui consacre le premier de ses recueils entièrement à la danse —, chez Borrono aussi, véritable spécialiste du genre, certaines de ces pièces ont un tout autre aspect : souvent, au supérior, passent de ces longs traits en degrés conjoints qui évoquent ceux que les ménétriers font entendre sur leur flûte, tandis que, sur un petit tambour, ils frappent les accents.

De ce style traditionnel, nous trouvons un écho plus net encore dans un volume anonyme — que nous soit permise cette incursion dans la musique pour clavier, — contenant des *Balli da sonare per arpicordi, clavicembali, spinette, et manichordi* (Gardane, 1551) ; là sont réunies des gaillardes dont les titres nous sont familiers : *l'Herba fresca*, *la Canella*, mais, cette fois, sous un supérior volubile, étiré, il ne reste plus trace de polyphonie ; de larges accords plaqués — ceci est possible sur un clavier, non sur le luth — marquent le rythme, le battant lourdement.

LES FANTAISIES ET LES RICERCARI.

Nous avons déjà décrit les formes qu'ils revêtaient chez Francesco da Milano dès 1536 ; P.-P. Borrono n'y apporte, la même année, aucun élément neuf, et les auteurs des tablatures de 1546 marchent dans le sillage du maître plus souvent qu'ils ne créent... Pourtant, un musicien intelligent et sensible comme Bianchini, avec un sens juste des proportions, saura établir des *ricercari* harmonieusement équilibrés, tantôt constitués par deux épisodes en style d'imitation que sépare un passage très orné et animé, tantôt offrant une ébauche de fugue à

trois voix, de dimensions restreintes. Melchior de Barberis innove en publiant, en 1549, des fantaisies pour deux luths, où se révèle son habileté; voici une de ces pièces écrite pour des instruments accordés à l'octave : un luth de dimensions normales — un ténor en *sol* — fait sonner une série d'accords dans la tessiture médiane, un luth soprano, de l'importance d'une mandoline, redouble ces accords à l'aigu et déroule un chant flexible qui paraphrase celui qu'émet l'instrument grave; pièce simple à première vue, mais qui, en fait, est hardie : la mélodie, avec ses oscillations entre le *fa* et le *fa* dièse, est émouvante, les frôlements de seconde, provoqués par les notes de passage, loin d'être désagréables, la rendent plus pénétrante encore et le souffle qui l'anime — il n'y a que deux cadences au cours de l'œuvre — nous entraîne avec elle (ex. 13) :

The musical score is written for two lutes, labeled '1er LUTH' and '2nd LUTH'. It is in G minor (two flats) and common time (C). The first system shows the first lute part with a melodic line in the treble clef and a bass line with chords. The second system shows the second lute part with a similar structure. The third and fourth systems continue the piece, with the first lute part featuring more complex melodic passages and the second lute part providing harmonic support. The score concludes with a double bar line.



Ex. 13.

Du point de vue formel, il semble que rien d'essentiel ne différencie les fantaisies de 1546 de celles publiées dix ans plus tôt. C'est dans la manière d'exprimer les sentiments que se révèle le style nouveau, l'influence du madrigal : couleur générale, prépondérance du supérior, modulations à des tons lointains, souvent imprévues. Le compositeur qui, après « *il divino* », nous a laissé les plus beaux *ricercari* est bien l'*excellentissimo sonatore* Giovanni Maria da Crema, dont nous ignorons tout ; longtemps on a fait de lui et du célèbre luthiste de Léon X, Giovan Maria il Giudeo ou Alemmano — celui qui, anobli par le pape, est appelé aussi « *il Conte di Verruchio* » — un seul et même personnage, mais des dates précises paraissent s'opposer à cette thèse. Toujours est-il que quinze ricer-

carifigurent dans la tablature de Giovanni Maria da Crema de 1546 et que douze, de la plume de Julio da Modena — ce Giulio Segni, titulaire du premier orgue de Saint-Marc, dont nous parlerons plus loin — sont « mis en tablature et arrangés » en 1548 par Giovanni Maria, pour être joués sur le luth; il est indiqué dans ce recueil qu'il s'agit d'une « œuvre vraiment divine, comme pourront s'en rendre compte ceux qui la jouent ou l'entendent », louange que l'on pourrait taxer d'hyperbolique, mais qui ne l'est point tant. Peut-être nous objectera-t-on que ces *ricercari* ne sont pas des œuvres originales, dues à un luthiste, que Segni en est le véritable créateur? Certes; mais les *ricercari* de 1546? Jusqu'à ce jour, ils ont toujours été attribués à Giovanni Maria da Crema, suivant le libellé même du titre de l'ouvrage; mais voici que trois d'entre eux se révèlent appartenir sans conteste à Segni: n'y en aurait-il pas d'autres? Peut-être; mais que tout ou partie seulement de ces fantaisies ait été écrit directement pour le luth, que quinze d'entre elles — ou plus — aient été transformées pour passer du clavier au luth, peu nous importe; ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas de déterminer les caractéristiques du style de l'un et l'autre instruments, mais bien de savoir — et seule la notation de luth peut nous l'apprendre — que les altérations, celles qui confèrent à la phrase son sens expressif, celles qui possèdent un pouvoir d'attraction — tels les *la* bémol de la troisième mesure de l'exemple 14 — ont bien été mises là intentionnellement, voulues par leur auteur, fût-il luthiste ou organiste (ex. 14):



EX 14

ce qui nous intéresse, c'est de savoir que certaines hardiesses d'écriture — comme celles de la seconde mesure de l'exemple 15 — ne sont pas le fait du hasard, mais sont redites afin de ne laisser planer aucun doute :



Ex. 15.

c'est aussi de découvrir, à l'époque où triomphent gloses et commentaires, des *ricercari* brefs — comme le huitième de l'édition de 1546 — qui, sans bavardage, sans recherche ornementale, ne disent que l'essentiel. Vues sous cet angle, les œuvres de Giulio Segni-Giovanni Maria da Crema nous paraissent marquer une date dans l'histoire de la musique instrumentale.

LE LUTH DURANT LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE

Après avoir atteint ce qui nous semble, en Italie, être son apogée, comment évoluera l'art du luth ? Dans quelle direction va-t-il s'orienter ? Aux années brillantes que nous venons d'évoquer succède une période terne, où peu de recueils voient le jour : signalons celui, sans grande valeur, de Bernardino Balletti, en 1554, et celui publié, en 1559, à Rome — les éditions ne seront plus, désormais, exclusivement vénitiennes — du Flamand Jean Matelart qui offre, comme seul élément neuf, des *recercate concertate* à deux luths (accordés à l'unisson ou à un ton de distance), dont l'un reproduit une fantaisie de

Francesco da Milano et l'autre en exécute la paraphrase.

En 1561, 1563, 1564 paraissent à Venise trois livres du luthiste aveugle Giacomo Gorzanis, natif des Pouilles, fixé à Trieste; répertoire apparenté à celui d'Abondante et de Borrono, presque entièrement consacré à des danses. Plus intéressant, pour nous, que ces imprimés, où l'auteur tire cependant le meilleur parti possible du timbre du luth, est un manuscrit, daté de 1567, où Gorzanis, près de deux siècles avant J.-K. Fischer et J.-S. Bach, écrit des paires : *pass'e mezzo* — *saltarello*, dans les vingt-quatre tons de l'échelle tempérée : *sol* mineur et majeur, *la* bémol mineur et majeur, etc. Ceci nous rappelle que ce sujet continue à préoccuper les théoriciens; Guiseppe Zarlino, Vincenzo Galilei, Nicolas Vincentino le traitent longuement; nous sommes à une époque où, à Venise comme à Florence, se multiplient les cénacles, les académies qui groupent des lettrés, des poètes, des musiciens, et les problèmes de ce genre sont à l'ordre du jour. Des expériences sont tentées : Niccolo Vincentino se fera construire un clavecin enharmonique à six claviers, l'arcicembalo, où figurent demitons majeurs et mineurs; des facteurs modifieront leurs épinettes, divisant en deux certaines touches noires, de manière à faire entendre — pour ne citer qu'un seul exemple — des *fa* dièze et des *sol* bémol différenciés. Il est un autre point qui intéresse la littérature de luth : nous avons dit, au début de ce chapitre, que la tendance, vers 1565 et dans les années qui suivent, serait d'accroître l'étendue des instruments, surtout vers le grave, et le luth n'échappe pas à ce mouvement. Galilei préconise l'adjonction de deux cordes — ce qui porte le nombre total à treize; Carrara, dans sa méthode en 1585, en demande deux de plus et, au début du siècle suivant, on atteindra le chiffre de dix-neuf. N'oublions pas que la lutherie vénitienne est célèbre et que des instruments comme ceux de Magnus Stegher ou de Matteo Sellas comptent aujourd'hui encore parmi les plus recherchés; pour satisfaire à ce besoin de « basses », les facteurs ajouteront, en plus des cordes *sur* manche, d'autres *hors* manche — destinées à être jouées « à vide » : ainsi naîtront théorbes et *chitarroni*.

L'année 1568 voit paraître, à côté d'une tablature de Marc'Antonio Becchi, le célèbre *Fronimo* de Vin-

cenzo Galilei, traité qui embrasse tout ce qui touche au luth; joignant l'exemple à la théorie, Galilei publie ses propres adaptations de madrigaux, de chansons, de psaumes, de *ricercari* d'orgue, au total plus de cent vingt pièces dues à une trentaine de musiciens; il ne manque pas de signaler, d'ailleurs, que ce n'est là qu'une faible partie de son œuvre, et les chiffres qu'il avance confondent l'imagination; il se dit à même de publier cent livres de chansons et de motets — environ trois mille œuvres! —, dix de *ricercari*, autant de recueils de danses dont il serait l'auteur et assure qu'il lui est possible de mettre en tablature et de jouer des pièces à quarante, cinquante et même soixante voix! Le répertoire du *Fronimo* est surtout italien; parmi les nombreux compositeurs cités, aucun ne semble avoir une réelle prééminence, dominer la musique instrumentale comme l'avaient fait Josquin pour le motet, Arcadelt pour le madrigal, Claudin de Sermisy, Janequin et Sandrin pour la chanson française.

Pourtant une personnalité va s'imposer en cette seconde moitié du siècle — surtout après 1570 —, celle de Roland de Lassus dont les motets, les chansons françaises, allemandes ou italiennes sont largement accueillis dans les tablatures de tous les pays d'Europe occidentale. Le courant qui amenait les Flamands en Italie va se ralentir, mais les chansons de Crecquillon, de Clemens non Papa, de Courtois feront encore vibrer les cordes du luth et de l'épinette; deux autres Flamands connaîtront le succès; il est vrai qu'ils peuvent, l'un et l'autre, être assimilés à des Italiens tant ils ont passé d'années dans la péninsule: ce sont Jacques de Wert dont presque toute la vie s'est écoulée à Mantoue, et, surtout, Cyprien de Rore, successeur de Willaert au poste de maître de chapelle à Saint-Marc, dont les madrigaux si expressifs seront adaptés au luth, au clavier — parfois par plus de dix auteurs — ou alors copiés en France même pour être joués par un ensemble d'instruments; ce sont maintenant des musiciens nés en Italie, des madrigalistes surtout, car Palestrina, si célèbre comme compositeur de musique religieuse, n'est inscrit que rarement au répertoire instrumental, dont les noms reviendront le plus souvent: l'émouvant Marc'Antonio Ingegneri, maître de Monteverdi, Luca Marenzio, de tous le plus apprécié à

l'étranger, dont des recueils entiers verront le jour en France et en Angleterre, Alessandro Striggio, chanteur, joueur de luth, de viole, organiste et compositeur, Luzzasco Luzzaschi, avec qui nous atteignons la véritable monodie accompagnée; c'est grâce au retentissement des œuvres de ces compositeurs que le changement de style qui s'opère dans la musique vocale s'introduit dans celle destinée aux instruments; le luthiste, suivant l'exemple du madrigaliste, tentera de donner plus d'importance à la ligne mélodique, de la mettre en évidence : il l'entourera de dessins rapides qu'il lui faudra équilibrer par des basses plus profondes, par des accords plus fournis; parfois, il accompagnera un chanteur, soutenant la voix d'harmonies verticales; dans un cas comme dans l'autre, ce sont les parties intermédiaires qui perdront de leur indépendance; les modifications apportées à l'instrument — en particulier l'élargissement du manche qu'exige le nombre croissant de cordes — vont, en rendant l'exécution des pièces polyphoniques moins aisée, hâter l'adoption du style harmonique; peu à peu, le luth sera appelé à ne jouer qu'un rôle subalterne, puis ce sera le déclin...

Trois grands recueils imprimés seulement, dans les dernières années du siècle qu'il nous reste à parcourir, présenteront encore un répertoire varié de transcriptions, de fantaisies et de danses : ceux de Terzi (1593 et 1599) et celui de Simone Molinaro (1599). Il est d'ailleurs remarquable, constatons-le, que les œuvres des luthistes de la grande époque : Francesco da Milano, Pierino Fiorentino, Borrono, Abondante — le nombre même des rééditions suffit à en témoigner — aient conservé la faveur du public. Les recueils de musique de danse se font plus rares, mais deux traités importants voient le jour, ceux de Fabrizio Caroso et de Cesare Negri, qui donnent la chorégraphie et la musique de chaque pièce; ainsi nous voyons paraître *Canaries*, *Voltes* et *Courantes*, dont les noms deviendront familiers au siècle suivant.

Ouvrons rapidement une parenthèse pour signaler deux livres de danses *per arpicordo* — c'est-à-dire pour clavecin à un clavier — parus en cette fin de siècle : celui de Marco Faccoli en 1588, celui de Gio. Maria Radino en 1591; fait curieux, Radino juge utile de publier, un an

plus tard, une tablature de luth dont le contenu sera, pour le répertoire, identique à celui de son aîné, mais l'auteur, tenant compte du fait que ces pièces sont destinées à des instruments différents, en modifie l'écriture : au clavier, de larges accords de cinq ou six sons, des mordants doubles ou triples, des sauts d'octave, de longs traits, en résumé un style brillant; plus calme est le luth : les accords ne dépassent pas quatre sons, les parties intermédiaires sont fréquemment coupées de silences, les écarts dans une même partie ou entre les parties sont minimales : l'on peut ainsi saisir sur le vif l'esprit de soumission dont fait preuve le compositeur devant les exigences des instruments et l'habileté avec laquelle il résout les problèmes propres à chacun.

Quelques *napoletane*, c'est-à-dire des villanelles à la napolitaine, étaient apparues chez Abondante et chez Bianchini; le genre se répand et nombreuses sont les villanelles publiées, à la fin du siècle, sous deux formes : à trois voix, et « réduites » au luth, ce qui permet tous les dosages entre voix et instrument; certains recueils portent des titres charmants, tel : *la Nobiltà di Roma*, où sont chantées les louanges de cent dames romaines; tels aussi : *la Ghirlanda di fioretti musicali*, *la Selva di varia ricreatione*, les *Lodi della musica* qui, tous trois, offrent, en plus de la tablature de luth, une réalisation pour clavecin (*cimbalo*); tel le *Diletto spirituale* qui adopte, pour de « saintes chansonnettes », ce genre simple et léger qui évoque la *frottola*; mais le rôle du luth y est vraiment secondaire...

Un manuscrit daté de 1574 que nous a laissé Cosimo Bottegari est d'une toute autre valeur musicale; ce chanteur et compositeur, homme de cour ayant vécu à Munich, à Florence, a, pour son plaisir, réuni, à côté de quelques pièces instrumentales, plus de cent vingt œuvres diverses, dont un tiers sont de lui et le reste d'Alessandro Striggio, de Giovanni Ferretti, de Giovanni Domenico da Nola, de Cipriano da Rore et aussi de ce quasi inconnu : Hippolito Tromboncino — qu'il ne faut point confondre avec Bartolomeo, son homonyme du début du siècle —; mieux que beaucoup d'imprimés, ce manuscrit, véritable « *liber amicorum* » rend proches ceux qui y sont représentés, vivant le milieu lettré des académies florentines; ni les recueils de

Terzi, ni celui de Molinaro n'en ont le pouvoir de suggestion. Les premiers nous offrent des transcriptions de motets, de madrigaux, pour un ou deux luths, des *canzoni* de plus en plus volubiles, des danses sous trois aspects : « *in trei modi* » : le *pass'e mezzo* et sa gaillarde suivis chacun de deux variations dont l'animation va croissant, et voici qui nous rapproche encore de la *suite variée*. Terzi tresse habilement des imitations canoniques, passe de l'aigu au grave, fait preuve d'un style personnel, nettement instrumental. Quant à Simone Molinaro, élève et filleul de G. B. della Gostena, il publie, outre des transcriptions de chansons françaises d'après Costeley, Crecquillon et Lassus, d'amples fantaisies de son maître, d'une belle écriture équilibrée, où l'emploi du chromatisme semble être presque systématique; voici un exemple de ce style qui nous paraît d'une beauté un peu froide (ex. 16 : G. B. della Gostena : *Fantasia Ventiduesima*) :



Ex. 16.

Nous voici arrivés à la fin du siècle et il est temps de jeter un regard en arrière; des brefs « tastar de corde » de Dalza aux *ricercari* de Francesco da Milano ou de Giovanni Maria da Crema, de ceux-ci aux fantaisies chromatiques de G. B. della Gostena, le chemin parcouru est immense : un style est né, propre à ce type déterminé de la famille instrumentale qu'est le luth : il circule, à l'intérieur du tissu contrapuntique de toute œuvre à lui destinée, un flot continu qui diminue les écarts, entoure ou répète les notes essentielles, crée une sorte de mouvement perpétuel, discret, qui dissimule les arrêts d'une voix et remplit les temps de silence; nous avons essayé de suivre le passage de la modalité à la tonalité; entre l'exemple 3, empreint d'incertitude, et l'exemple 14 où de franches modulations s'affirment, à peine quarante ans se sont écoulés.

Peut-être nous sommes-nous laissé aller à parler trop longuement du luth en Italie, qui ne représente qu'une partie de ce chapitre; il nous a semblé que c'était la plus importante, qu'il était essentiel de connaître, pour comprendre la musique instrumentale au XVI^e siècle, l'évolution brève et brillante de celle du luth : ses débuts dans les premières années du siècle, son ascension rapide, son apogée avec les grands compositeurs virtuoses de 1546, puis, à peine quelques années plus tard, son déclin... Nous avons tenté d'apporter un peu de lumière sur des points tels que l'ornementation, les caractères particuliers du style, les procédés de transcription, les emprunts faits par l'instrument à la voix, ou par un instrument à un autre, le répertoire de danse et sa diffusion internationale, les origines de la *suite*, celles surtout de la musique dite « pure »; autant de sujets avec lesquels nous nous sommes familiarisés, sur lesquels nous n'aurons plus à nous attarder quand ils se présenteront de nouveau devant nous.

L'ORGUE EN ITALIE

Nous avons dit un mot des danses pour instruments à clavier, destinées à être jouées sur ces beaux clavecins, épinettes ou manicordions (= clavicordes), gloire de facteurs vénitiens comme Girolamo da Bologna, Giovan-Antonio Baffo ou Vito Trasuntino, aussi célèbres que les luthiers Matteo Sellas ou Magnus Stegher : ne disait-on pas de leurs instruments qu'ils devaient « autant charmer

l'oreille qu'animer l'esprit et ravir les yeux » ? Il nous faut maintenant revenir à la musique d'orgue que nous avons quittée après avoir admiré l'œuvre de Marc' Antonio da Bologna, « *detto d'Urbino* », œuvre remarquable par son ampleur, par le caractère nettement instrumental qui s'y affirme dès 1523. Nous ne pouvons qu'évoquer rapidement ceux qui furent ses contemporains ou de peu ses cadets : Giulio Segni, de Modène, virtuose que Clément VII appréciait au point de l'autoriser à pénétrer chez lui à toute heure, plus brillant au clavecin et à l'épinette qu'à l'orgue, disait-on de celui qui fut pourtant titulaire du premier orgue de Saint-Marc de Venise, de 1530 à 1533; (à la basilique, rappelons-le, il y avait un instrument dans chacune des tribunes situées de part et d'autre du maître-autel); auteur de *ricercari* à la polyphonie bien équilibrée, aux imitations habilement établies, au développement harmonieux, qui connurent assez de succès pour être adaptés au luth en Italie par Giovanni-Maria da Crema, nous l'avons vu, et pour l'être aussi en Espagne, « au clavier, à la harpe et à la vihuela » par Venegas de Henestrosa; et aussi l'organiste de Modène, Jacopo Fogliano, frère du théoricien Lodovico Fogliano, qui s'intéresse aux problèmes que soulève l'application pratique des préceptes de la *musique feinte*, qui tente de résoudre des cas délicats et dont les efforts n'aboutissent pas, dans son « *ricercar musica ficta* », à un exercice d'école, mais au contraire à une pièce sensible.

GIROLAMO CAVAZZONI.

Nous en arrivons maintenant à un grand artiste, fils de Marc' Antonio da Bologna, petit-fils d'un chanteur de Saint-Marc, à Girolamo Cavazzoni. Il est fort jeune, « *anchor quasi fanciullo* » selon ses dires, lorsqu'il fait paraître, « sur les exhortations de son père », deux livres pour orgue : en 1542, l'*Intavolatura cioè Ricercari, Canzoni, Himni, Magnificati*, suivie, un an plus tard, d'un recueil d'autres hymnes et Magnificat, auxquels s'ajoutent trois messes. Par messes, il faut entendre les parties de l'office qui peuvent être confiées à l'orgue, c'est-à-dire les versets pairs des cinq pièces qui constituent l'Ordinaire, les impairs étant chantés, le premier par le célébrant, les autres par le chœur. Cavazzoni excelle à entourer ces

courts fragments de flexibles et légères arabesques qui semblent improvisées tant elles montrent de fraîcheur, de spontanéité; dans les hymnes, comme dans les messes, le plain-chant sert de matière à des imitations libres; parfois, il apparaît largement étalé, parfois, selon l'heureuse formule d'André Pirro, « diminué, éparpillé et comme évaporé »; mais le chant initial, le *cantus firmus*, doit toujours être respecté et Cavazzoni sait le mettre en relief quelles que soient les lignes, même subtilement imbriquées, qui l'accompagnent. Les versets du *Magnificat* sont traités avec méthode : l'auteur les divise, ornant d'abord l'intonation, puis la finale, sans que cette rigueur exclue jamais la diversité. Les *canzoni Sopra falt d'argens* et *Il est bel et bon* ne ressemblent point aux transcriptions fidèles que nous ont laissées les luthistes : ce sont des paraphrases très libres sur des thèmes fournis par des chansons connues : la première est celle que cite Rabelais au sujet de Panurge : *Faulte d'argent est douleur non pareille* ? Quant à la seconde, le succès qu'elle a eu à Venise a déjà été évoqué ici. Tout imprégnées de motifs profanes, ces *canzoni* représentent sans doute le genre de musique d'orgue maintes fois condamné par l'Eglise; mais sommes-nous certains qu'il ait été dans les intentions de l'auteur de les faire résonner dans un lieu saint ? Non, assurément, et il est même loisible d'imaginer qu'elles étaient destinées à être jouées sur ces petites orgues — de quatre à six jeux « a varia voce » — qu'il n'était pas rare de trouver dans les demeures italiennes.

Quant aux *ricercari*, construits sur plusieurs motifs, leur parenté avec ceux écrits pour le luth s'avère indéniable; chacun des thèmes, d'une structure polyphonique claire, se développe successivement; des passages formant transition les relient l'un à l'autre et c'est là que l'auteur donne libre cours à sa fantaisie, anime, interrompt, repart, avec un élan qu'on ne peut qu'admirer. Un recueil vénitien de 1540 : *Musica nova accomodata per sonar sopra organi et altri strumenti*, dont il ne reste qu'une voix sur quatre, a pu être heureusement complété par un recueil postérieur, ce qui nous permet de juger de l'habileté de ce Girolamo Parabosco — ami de l'Arétin — à la fois musicien et poète, qui deviendra, en 1551, titulaire du premier orgue de Saint-Marc; d'aucuns critiquent sa vie dissolue, considérant que c'est là ce qui l'a privé de

devenir « un astre parmi les plus grands », question sur laquelle nous ne sommes pas à même d'avoir une opinion. Ce que nous pouvons dire, c'est que la fantaisie qu'il a écrite sur le *Da pacem Domine*... — qui nous rappelle l'*Agnus II* de la messe de Josquin sur le même thème — est une œuvre noble et belle qu'anime la mélodie liturgique qui, de toutes parts, la pénètre; le ténor, il est vrai, ne cesse de faire entendre ce chant, qui n'est pas un véritable cantus firmus, en valeurs longues, mais plutôt une invocation insistante, continue, dont une voix, puis une autre, diront bientôt un fragment, avant de s'unir pour transformer la demande d'un seul en la prière de tous (ex. 17) :



Ex. 17.

Les autres pièces, en style d'imitation, construites sur des thèmes apparentés entre eux, mériteraient de retenir plus longtemps notre attention : mais nous avons déjà parlé de Segni et de Cavazzoni et les trois fantaisies de Willaert témoignent de plus d'élégance que de sensibilité; les *Ricercari da cantare et da sonare d'organo* (1547) d'un autre Flamand, organiste à Saint-Marc, Jachet Buus, sont plutôt, semble-t-il, le fruit d'une longue patience que celui d'une création spontanée; il faut reconnaître, d'ailleurs, qu'il est plus difficile pour un auteur de susciter l'intérêt, quand il présente son œuvre, en parties séparées, non écrite

pour l'orgue, c'est-à-dire sans ornements; il suffit de comparer deux versions d'un *ricercar* de Buus parues la même année (1549), en parties séparées (*Il secondo libro di Recercari*) et en tablature (*Intabolatura d'organo, libro primo*), pour se rendre compte que la dernière est nettement adaptée à l'instrument et plus vivante de ligne (ex. 18) :



Ex. 18.

Tous les compositeurs que nous venons de citer ont des attaches avec Saint-Marc : que ce soit comme chanteurs : les Cavazzoni; comme maître de chapelle :

Adrian Willaert; ou comme organistes : Giulio Segni, Jachet Buus, Girolamo Parabosco, au point qu'il semble que l'histoire de la musique d'orgue en Italie se confonde avec celle des musiciens de la grande basilique vénitienne; cette tradition se maintiendra avec la présence d'Annibale Padovano au second orgue, de 1552 à 1564, avec celle de Claudio Merulo da Corregio au premier, de 1557 à 1585, enfin celle des Gabrieli : Andrea, l'oncle qui, pendant vingt-deux ans et jusqu'à sa mort en 1586, occupera successivement l'un et l'autre postes, et Giovanni, le neveu, qui restera au second orgue de 1585 à 1612, tandis que se succéderont au premier Vincenzo Bell'Haver et Gioseffo Guami. Il faut dire que le poste d'organiste à Saint-Marc était extrêmement prisé, brigué par les meilleurs qui n'étaient désignés — quelle qu'ait été leur réputation — qu'après avoir été soumis à un concours; il leur fallait improviser, d'abord, une fantaisie sur un motet imposé, « dont on devait pouvoir distinguer nettement les voix », ensuite, sur un cantus firmus imposé « jouer trois parties, en style fugué », enfin répondre « à l'improvisiste » à un verset chanté par le chœur. Ces trois épreuves — qui ne sont pas sans analogie avec celles que subissent aujourd'hui encore nos organistes — avaient lieu à Saint-Marc, sur l'instrument même dont le musicien souhaitait devenir titulaire; les orgues de la basilique étaient réputées pour leur « extrême douceur »; l'un possédait un seul clavier avec pédale; comme jeux : un principal de seize pieds, une octave de huit, une *quinta decima* de quatre, une *vigesima secunda* de deux et une *vigesima nona* de un, enfin une flûte de huit et deux quintes à l'octave l'une de l'autre. Ensemble peu important mais bien équilibré, dont les jeux étaient sans doute « coupés », car souvent, pour obtenir plus de variété, les facteurs divisaient les registres en deux; en tous cas, les jeux recommandés pour exécuter des « diminutions » et des *canzoni alla francese* — ces dernières devant être jouées « *spiritose* » — s'y trouvent bien : *ottava* et flûte de huit pieds. Dans le choix des registres, l'on tient compte du caractère de l'œuvre, la notion de *coloris* approprié se précise et nous verrons, en 1593, Girolamo Diruta, dans son traité *Il Transilvano* — où sont consignés tant de renseignements précieux sur l'orgue et les organistes —, proposer une sonorité particulière pour chacun des modes ecclésiastiques.

Les Vénitiens admiraient les timbres de leurs orgues et en étaient venus à punir d'une amende d'un ducat tout prêtre qui, impatient de poursuivre l'office, « se mettrait à chanter avant que l'organiste n'ait terminé ». L'on peut imaginer l'impression que fit, sur la foule des fidèles, Annibale Padovano quand, pour la première fois, lors d'une grande fête, il joua à deux orgues avec son collègue Girolamo Parabosco, tandis que le Doge et le Sénat, en pourpre, entraient dans la basilique.

Pour en revenir à Padovano, disons tout de suite que nous ne nous attarderons pas sur son œuvre; rien ne prouve que ses *ricercari* publiés en 1556, en parties séparées, aient été destinés à l'orgue; peut-être même des timbres variés donneraient-ils plus de relief à cette écriture sévère.

CLAUDIO MERULO.

Avec Claudio Merulo, nous nous trouvons en présence d'un grand artiste; souvent encore, il compose des *ricercari* selon la formule traditionnelle : succession de courts fragments fugués sur des thèmes divers; mais il tente de parvenir à l'unité; il en écrit sur un seul motif et sur le renversement de celui-ci (premier livre en 1567), de solidement construits auxquels il communique une réelle ardeur intérieure, une allure plus vive. Dans ses *Canzoni... fatte alla francese* de 1592 aux noms évocateurs, sans doute, de figures féminines : *la Leonora, la Rolanda, la Zambeccara*, le mouvement se fait plus impétueux; de longs traits s'élancent, s'enroulent, se déploient de nouveau, des accords sont répétés avec insistance; quand il existe pour la même œuvre, comme c'est le cas pour *la Zambeccara*, une version pour orgue et une pour ensemble instrumental, l'on saisit mieux encore ce que le style pour clavier a d'éclatant, de tumultueux. L'impétuosité ne fait que croître dans les *toccate* qui, souvent, débutent et se terminent par des passages « en feu d'artifice » — l'on trouvera quelques mesures en ce style, empruntées à une « *intonatione* » de Giovanni Gabrieli, à l'ex. 8 —, passages entre lesquels se développe une section médiane polyphonique, qui s'apparente au *ricercar*; c'est là, semble-t-il, un havre de sérénité, où l'on éprouve, grâce à la régularité des imitations, une sensation de repos, de paix.

LA MUSIQUE POUR CLAVIER DES GABRIELI

Avec les Gabrieli, nous approchons des sommets que va atteindre la musique instrumentale dans l'Italie de la Renaissance; nous parlerons à la fin de ce chapitre — après avoir jeté un coup d'œil sur la musique en Allemagne et en France — des *Concerti* et des *Sacrae Symphoniae*, nous limitant, pour le moment, à examiner les œuvres pour clavier. Celles d'Andrea Gabrieli ne seront publiées qu'après sa mort; il faut attendre 1589 pour que paraisse son premier livre de *ricercari*, suivi bientôt des *Intonazioni d'organo* (1593), puis de volumes contenant des *ricercari*, des *toccate* et enfin, des deux recueils de *Canzoni alla francese...* (1605) *per sonar sopra istromenti da tasti*, destinées non plus à l'orgue seul, mais à tous les instruments à clavier. Chez Andrea Gabrieli, comme chez Merulo, le *ricercar* revêt le plus souvent la forme polythématique mais, comme son collègue, Gabrieli cherche à briser le cadre traditionnel; parfois il emploie un seul motif dont il s'ingénie à diversifier l'aspect : il applique des procédés d'augmentation, de diminution, de renversement, ou alors il introduit des interludes, très libres, qui semblent improvisés; il aboutit ainsi, lui aussi, à des compositions tripartites; l'une d'entre elles, à deux orgues, est sans doute une descendante des pièces que jouaient Girolamo Parabosco et Annibale Padovano et il semble que ce mode d'exécution se soit perpétué à Saint-Marc.

Quant aux *toccate*, elles sont proches de celles de Merulo par l'esprit qui y souffle : même véhémence, mêmes « tirades emportées » auxquelles succède le calme qu'apporte l'étagement régulier des diverses voix, l'ordonnance sobre de la polyphonie. Nous en arrivons maintenant aux *Canzoni alla francese*, sans doute la partie la plus connue de l'œuvre d'Andrea Gabrieli; nous avons vu tout à l'heure que Merulo aussi annonçait, en 1592, des *Canzoni... fatte alla francese* ; que faut-il entendre par cette terminologie ? Nous avons bien rencontré, au cours du siècle, d'innombrables *canzoni francesi*, tant dans les recueils pour luth que dans ceux pour clavier ou pour ensembles instrumentaux, transcriptions d'œuvres vocales plus fidèles dans le premier groupe, nous l'avons remarqué, que dans les autres; dès 1523, se manifeste — chez Marc'Antonio

da Bologna, par exemple — un goût pour la paraphrase, pour la glose, plutôt que pour l'adaptation littérale; les pièces libres sur des thèmes de chansons françaises — comme celles de Girolamo Cavazzoni « *sopra* » *Faulte d'argent* ou *Il est bel et bon* — sont les ancêtres des *canzoni alla francese*, de ces œuvres « à la façon » ou « à la mode de » France, dirait-on, s'il s'agissait de facture instrumentale; au début, la version vocale qui sert de base sera employée intégralement, imposant, de ce fait, sa coupe, ses reprises; cette structure demeurera, même quand la mélodie d'origine sera réduite à un ou plusieurs thèmes disséminés dans tout le tissu polyphonique, quand enfin — cas extrême — cette mélodie, devenue méconnaissable, ne sera plus que prétexte à un pur développement instrumental en épisodes fugués, qui n'est pas sans parenté avec le *ricercar*. Que la formule initiale en soit souvent dactylique, c'est là évidemment un trait emprunté au modèle vocal primitif; ce qui nous paraît plus caractéristique de la *canzone alla francese*, c'est la répétition des divers thèmes souvent dits — c'est le cas chez Merulo — avec une animation croissante. Andrea Gabrieli s'éloigne moins, dans ses *Canzoni alla francese*, des originaux choisis que ne l'avait fait Claudio Merulo; il brode avec une étonnante richesse ornementale *Susanne un jour*, ou des pièces plus anciennes comme *Martin menoit* de Janequin ou *Or sus, au coup...*, de Crecquillon, joignant souvent à la *canzone* proprement dite un *ricercar* construit sur le même thème; il applique aussi à des madrigaux, appartenant par ailleurs au répertoire de luthistes, tels que *Con lei foss'io* de Jacques Du Pont — adapté par Domenico Bianchini — ou *Anchor che col partire* de Cyprien de Rore — sans doute l'œuvre préférée de tous les transpositeurs, mise plus de douze fois en tablature tant de luth que de clavier — il applique, disons-nous, ces mêmes « fleurs » et « embellissements » qui nous paraissent excessifs, mais qui justement chez Merulo et Andrea Gabrieli vont prendre un sens nouveau; décoratifs ils demeurent, mais ils s'intègrent maintenant si parfaitement à la ligne qui les supporte — dessus ou basse — qu'il nous est impossible de concevoir celle-ci privée de l'élan qu'ils lui apportent; ainsi va s'affirmer, en ce dernier quart du xvi^e siècle, un style apparenté à celui d'orgue, couvrant comme lui des espaces étendus, mais plus mobile encore,

plus animé, passant brusquement d'une tessiture à l'autre, coupé de silences, de fréquents sauts d'octaves, de dixièmes même, destiné certes au clavier, mais plus spécialement, semble-t-il, aux instruments *da penna* — ceux dont les cordes sont pincées par une plume — c'est-à-dire aux clavecins et aux épinettes. Claudio Merulo et Andrea Gabrieli ne sont assurément pas les seuls à utiliser ce langage « différencié »; parmi les maîtres de cette époque, ils sont sans doute ceux qui, par le brio, par l'éclat de leurs *canzoni*, contribueront le plus à le faire connaître, à le mettre en valeur, à l'imposer enfin; reconnaissons que les « *flores* » et « *pulchritudines* », issues de la tradition médiévale, formules dont, souvent, nous avons déploré l'abondance, auront joué, dans l'assouplissement de la ligne mélodique, dans l'élaboration de ce style essentiellement instrumental, un rôle qu'il convient de ne point minimiser.

A côté de ces pièces bondissantes, les *Intonationi d'organo*, de 1593 — dont certaines sont dues à Andrea, d'autres à Giovanni — paraissent appartenir au type ancien de prélude pour orgue, celui où s'opposent traits rapides et larges accords; œuvres modestes, fonctionnelles, destinées à donner le ton au célébrant ou au chœur.

Dans les *Canzoni* de Giovanni Gabrieli, il est bien difficile de retrouver la trace de l'écriture vocale : thèmes fermes, aux larges intervalles fortement marqués, aux réponses régulièrement écrites, duos alternés des parties aiguës et graves, changements de rythme, une ou deux fois par pièce, dans un but de diversité, emploi de brèves formules qui se répondent d'une extrémité à l'autre du clavier, tous ces éléments leur donnent un caractère instrumental nettement déterminé; certaines d'entre elles, telle la *Spiritata*, sont d'une vivacité remarquable et d'une réelle élégance. Quant au *ricercar*, encore formé de divers motifs, il subira, de la part de Giovanni Gabrieli, une modification de structure : dorénavant, un des thèmes aura la primauté, les autres n'ayant d'importance que par rapport à lui, soit qu'ils l'accompagnent, soit qu'ils ne figurent que dans les épisodes — et l'adoption de ce principe d'unité nous rapproche sensiblement de la fugue.

Il faudrait citer bien d'autres compositeurs qui furent souvent aussi des virtuoses; Claudio Merulo dont nous

avons longuement parlé, était alors le grand maître du clavier, connu pour son jeu sûr et rapide; Girolamo Diruta, son disciple, nous a conservé les préceptes de son enseignement; dans *Il Transilvano*, traité paru en 1593 dont nous avons déjà souligné tout l'intérêt, sont notés maints détails précis sur les orgues, sur la manière d'en jouer — « corps immobile et droit »... « main au même niveau que l'avant-bras »... « les doigts légèrement courbés, alignés au-dessus des touches qu'il convient de caresser, non de frapper »... — sur la manière de jouer aussi des instruments « *da penna* » : clavecins, épinettes, clavicordes, d'exécuter les danses, mais nous ne pouvons pas résumer ici tout l'enseignement de Diruta, pas plus que nous ne pouvons citer tous les artistes qu'il nous fait connaître, ou mieux connaître... Bell' Haver et Guami, Luzzasco Luzzaschi, Sper'in Dio Bertoldo, et cet organiste aveugle de Naples, Antonio Valente, dont les *Versi Spirituali* de 1580 sont agréables et dont les canons, rigoureux d'écriture, sont pourtant si libres d'allure...

Mais puisque nous sommes à Naples, disons un mot de Jean de Macque, un des derniers Flamands venus en Italie; pour traduire ses sentiments avec plus d'acuité, il aura recours — et son disciple Giovan Maria Trabaci le suivra — au chromatisme, il sera un des premiers à faire « gémir la ligne sous les dissonances »; avant que les admirables madrigaux de Gesualdo, prince de Venosa, ne voient le jour, il utilisera *durezze*, *ligature* et *consonanze stravaganti* et provoquera l'émotion; son influence sur Trabacci a été profonde et il n'est pas certain que, sans eux, Frescobaldi eût élevé « cette plainte des demi-tons, tantôt suppliante, tantôt délirante », ni Louis Couperin écrit cette bouleversante *Fantaisie des duretés*, unique dans l'histoire de l'orgue français... A ce titre, Jean de Macque méritait, nous semble-t-il, cette brève mention...

Nous sommes maintenant parvenus au xvii^e siècle, à l'aube de la période dite baroque; en Italie, la « belle époque » du luth est close, celle du clavecin commence; l'orgue ne connaît ni ce déclin, ni cette jeunesse : il poursuit sa course avec une fermeté sereine, d'où toute émotion n'est pourtant pas exclue; les modestes artisans qui ont orné « d'entrelacs des édifices qu'ils n'ont pas construits » n'ont pas œuvré en vain; ils ont, peu à peu, dégagé quels étaient les caractères propres à la musique instru-

mentale; sur un clavier, les lignes ne sont pas maintenues dans les limites imposées aux voix, soit en étendue, soit en rapidité, elles peuvent fuser, se répandre, s'élever, redescendre, nul essoufflement ne survient qui arrête leur mouvement. Les organistes de la Renaissance ont semé... et ce sera à la génération qui leur succède — à celle de Frescobaldi — de récolter et de mettre en valeur ce qu'ils lui ont laissé.

LA MUSIQUE D'ORGUE ET DE LUTH EN ALLEMAGNE

Pour mieux suivre l'évolution de la musique instrumentale en Italie, il nous avait semblé nécessaire de traiter isolément des œuvres pour luth et de celles pour clavier, pour orgue en particulier; une seule exception à ce classement rigoureux, les danses pour épinettes ou manicondions (clavicordes) que leur caractère même nous avait contraints à rapprocher de celles écrites pour le luth. Quand il s'agit de l'Allemagne, au contraire, une telle division ne nous paraît pas souhaitable; dans un pays où la musique d'orgue est, au xvi^e siècle, l'héritière d'une tradition déjà longue, c'est sous l'égide de cette illustre aînée que paraîtront les premières pièces pour luth. En 1511, l'organiste du comte palatin, Arnold Schlick, livre au public un livre plein de renseignements précieux sur la facture d'orgue; nous y apprenons, entre autres, que la plupart des instruments allemands d'alors possédaient deux claviers manuels et un de pédale, nous y découvrons que leur mécanique est plus développée que celle utilisée dans les pays avoisinants, que leurs timbres font preuve de plus de variété — souvent une dizaine de registres à chaque manuel, quatre ou cinq à la pédale —, enfin que des jeux d'anches, encore ignorés en Italie, y figurent souvent. Un an plus tard, Schlick publie ses *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liddlein*, recueil en deux parties; l'une, pour l'orgue, comprend des compositions originales à trois et quatre voix, construites sur un cantus firmus emprunté au plain-chant: *Ad te clamamus, Salve Regina*, ou à un répertoire ancien, comme l'hymne *Maria zart von edler art* (voir ex. 19, a et b, p. 1262);

l'autre, pour le luth, n'offre que trois pièces pour l'instrument « soliste », et une douzaine où celui-ci est joint au chant; débuts modestes, il faut le reconnaître! Mais que sont ces œuvres? Pour la plupart, des transcriptions de modèles vocaux issus des presses d'éditeurs comme Egenolff, Oeglin ou Forster; Schlick prend pour base de ses adaptations, comme l'avaient fait Spinaccino et Bossinensis, des œuvres à trois — en général, il supprime la partie d'alto d'une version à quatre — et confie le dessus suivant l'usage courant, à la voix, mais tandis qu'en Italie, cette place lui assure une primauté absolue, ici c'est plutôt un dialogue qui va s'établir entre le chant et la plus élevée des parties de luth — le ténor — dont le rôle est de faire entendre le *cantus firmus*: disposition qui, exigeant une écriture contrapuntique souple à deux des voix, ne manque ni d'intérêt ni de mouvement. Dans des versets pour orgue, restés manuscrits, comme dans le reste de son œuvre, Schlick marque une nette préférence pour les lignes sobres, pour les compositions solides, un peu sévères même; c'est un isolé, qui paraît ne pas être sensible à la grâce d'une ornementation dont ses contemporains ou cadets usent si largement. Pour la plupart, ceux-ci sont des élèves du célèbre Paul Hofheimer, musicien lettré, organiste « n'ayant pas son pareil dans toute la Germanie », compositeur subtil, dont les traits nous sont connus par des gravures de Hans Burgkmair, qui le représentent jouant de l'orgue à la chapelle de l'Empereur son maître, ou sur un des chars du *Triomphe de Maximilien*.

LA MUSIQUE POUR CLAVIER

Rares sont les pièces de Hofheimer venues jusqu'à nous : un *Recordare*, quelques transcriptions, surtout un *Salve Regina*, ou plutôt, selon la tradition, les versets impairs de celui-ci, destinés à l'orgue, exécutés en alternance avec les versets pairs confiés au chœur; composition plus brillante que recueillie, où abondent mordants, appoggiatures et roulades. S'il nous reste peu d'exemplaires de l'art du « maître des maîtres », art aussi éloigné, au dire de son contemporain Luscinius, de « l'ennuyeuse longueur » que de la « méprisable brièveté », il en est heureusement autrement de celui de ses disciples, les *Paulomines*. Un groupe de manuscrits formant un tout a conservé l'essen-

tiel de l'œuvre de ces organistes, qui se connaissent et vivent non loin les uns des autres : Hans Kotter à Fribourg en Suisse, Hans Buchner à Constance, son élève Fridolin Sicher à Saint-Gall, Hans Weck à Fribourg-en-Brisgau, enfin, un peu à part — car il n'est pas certain qu'il appartienne à l'école de Hofheimer — Leonhard Kleber à Pforzheim.

Tous ces recueils sont des anthologies sauf celui de Hans Buchner, le *Fundamentum*, exclusivement consacré aux œuvres théoriques et pratiques de cet auteur. Le jeu de l'orgue, le doigté, la notation — la tablature d'orgue allemande est autre que l'italienne et la française — y sont étudiés —, aussi l'adaptation à l'instrument d'œuvres vocales, l'improvisation et la composition; enfin, une quarantaine de pièces, presque toutes des versets sur le plain-chant de la messe, viennent illustrer les diverses méthodes que peut employer un organiste quand il traite un *cantus firmus* pour répondre au chœur, et cette évocation d'un métier quotidien n'est pas la partie la moins attachante de l'ouvrage.

Deux anthologies ont été formées par Johann Kotter et copiées par lui, pour être offertes à l'humaniste bâlois Bonifacius Amerbach — ami d'Erasme et de Hans Holbein — amateur de musique, qui jouait lui-même, nous dit-on, du « clavicorde et du clavicymbalon » (= clavecin). La plus importante, commencée en 1513 et terminée en 1532, formée d'œuvres d'Isaac, de Hofheimer, de Buchner, de Weck, de Kotter lui-même, est marquée dans un inventaire « *pro clavicordio* », ce que le répertoire, surtout profane, danses, transcriptions de chansons allemandes, italiennes ou françaises, semble confirmer. Répertoire divers, qui couvre plus de trente ans et qui nous mène du x^ve siècle finissant avec des transcriptions de *Gracieuse*, *plaisante* ou de la célèbre *Morra* d'Isaac aux toutes récentes productions sorties des presses de Pierre Attaignant comme *Amy, souffrez que je vous ayme*, ou le motet *Sicut malus*, l'un et l'autre de Pierre Moulu. Transcriptions animées, où les degrés d'une marche harmonique servent de bases de départ à une série de courbes étagées, où des arabesques cernent les points importants, où la mélodie du dessus domine nettement, toujours relancée par des dessins répétés; pièces où l'habileté déployée est grande : la seule énumération des procédés

employés pourrait nous porter à croire qu'il s'agit là de formules appliquées mécaniquement : au contraire, l'œuvre transcrite se révèle souvent aussi belle que l'original vocal, aussi valable musicalement, plus même parfois, par la tension ou l'assouplissement que l'ornementation impose à la ligne, par l'accroissement du sens expressif qui en résulte.

À côté des transcriptions se trouvent des danses nombreuses, souvent suivies de vives *nachtänze* ; quelques versions de *la Spagna* — inspirées par la basse-danse *Castille la Nouvelle* — qui appartient à ce répertoire international dont nous avons déjà parlé ; d'autres, moins connues, celle du « garçon noir » de Hans Weck, par exemple, qui est sans doute une « mourisque » comme celle que dansera, à la fin du siècle, un « garçonnet machuré et noircy »... rythme appelé à survivre : n'est-ce pas par une « moresca » que se termine l'*Orfeo* de Monteverdi ? Danse d'allure un peu caricaturale que celle du *Spaniol Kochersperg* qui porte le thème de la *Spagna* tout en évoquant l'Alsace ; des harmonies de vielle à roue, de cet « instrument truand », depuis près de deux siècles réservé aux mendiants, s'y font entendre.

Pièces libres : préludes — sous des noms divers : *præmium*, *preambulum*, *anabole*... — opposant des accords massifs à des traits, écrites en ce style brillant que nous connaissons bien pour l'avoir suivi des *ricercari* de Vincenzo Capirola et de Marc'Antonio da Bologna aux toccatas de Giovanni Gabrieli ; fantaisies aussi — celle en *ut* de Hans Kotter, datée de 1513, est sans doute la plus ancienne que l'on connaisse pour l'orgue ou le clavecin — pièces contrapuntiques parcourues de nombreux passages en imitation que les auteurs — Kotter en tête — semblent prendre un réel plaisir à amorcer, à développer, à varier...

Important par le nombre des œuvres est le recueil de Fridolin Sicher ; quoique terminé en 1531, le répertoire qu'il conserve est apparenté de très près à celui publié par Petrucci et les œuvres contemporaines en sont absentes. Les transcriptions de pièces vocales d'auteurs français et allemands suivent, pour la plupart, presque littéralement la version d'origine, sans adjonction de ces dessins propres au clavier que l'on s'attendrait à trouver sous la plume d'un élève de Buchner...

Toute différente d'esprit est l'anthologie dont les éléments sont réunis par Leonhard Kleber entre 1520 et 1524 : là abondent des pièces minutieusement ornées : chansons françaises, allemandes et italiennes, motets, danses et préludes. Ces derniers, très nombreux — près d'une vingtaine — portent *manualiter* ou *pedaliter*, ce qui indique, sans doute possible, qu'ils sont destinés à l'orgue. Les œuvres dues à Kleber lui-même ne sont peut-être pas les meilleures du recueil : cet organiste n'est pas, comme Hans Kotter, un constructeur précis qui prévoit, à l'avance, les développements de son œuvre; cependant, parmi ses préludes, il en est d'intéressants; certain, avec pédale, en *sol* mineur (numéro LVI), a le caractère d'un exorde et semble écrit pour nous préparer à l'office divin; certain autre, très bref (numéro XI), nous rappelle Capirola et le style « en feu d'artifice ». L'adaptation par Buchner de la *Fortuna desperata* de Busnois — conservée par Kleber — est large, étoffée, digne d'être comparée à d'autres écrites pour l'orgue ou le luth : la ligne du dessus chargée de *gruppetti* extrêmement divers ne semble pas s'en trouver alourdie, la basse, étirée vers le grave, ayant, de ce fait, acquis un poids qui sert à équilibrer les mélismes répandus à profusion dans l'aigu.

En lisant l'hymne *Maria zart* d'Arnold Schlick, d'abord dans sa version pour orgue (ex. 19 a), puis dans celle pour chant et luth (ex. 19 b), en les comparant enfin avec celle, pour orgue, que nous offre Kleber (ex. 19 c), il est aisé de se rendre compte — deux mesures suffisent! — de la distance qui sépare le vieil organiste de Heidelberg du jeune *Paulomine* : chez l'un, ornementation modérée, divisée entre chacune des voix; chez l'autre (ex. 19 c), exubérance des traits, des roulades aux deux voix qui n'énoncent pas le *cantus firmus*.

a) Ma - - ri - a zart. von ed - ler



Ex. 19.

Les transcriptions de chansons françaises de Josquin, d'Isaac, de Gilles Mureau ou de Busnois, montrent une extrême volubilité et il fallait, assurément, une « merveilleuse souplesse des doigts » pour en rendre la mélodie « aimable et fleurie »; sans doute, moins de virtuosité était-elle nécessaire pour exécuter les préludes et les fantaisies; certains d'entre eux sont dotés maintenant de la variété sonore qu'apportent les trois claviers de l'orgue et enrichis par la magie propre à l'instrument qui a le pouvoir, par la diversité des teintes qu'elle prête, de transformer une œuvre modeste, si toutefois la ligne n'en est pas trop raide, et même, parfois, de la transfigurer.

Il est loisible à chacun d'apprécier à son gré cette technique poussée de l'ornementation, cet usage parfois excessif des « diminutions », des « coloratures » — Kleber désigne lui-même l'état *colloratum* ou *non colloratum* de certaines pièces —, de même que nous sommes libres d'admirer ou non, pour des raisons strictement subjectives, l'art gothique flamboyant par exemple; ce qui demeure indéniable, dans un cas comme dans l'autre, c'est la maîtrise que supposent de telles réalisations.

LA MUSIQUE POUR LUTH

La musique pour luth en Allemagne, à la même époque, est loin d'atteindre à un niveau qui puisse s'approcher de celui-ci; il est vrai que le luth n'a pas hérité non plus d'un passé comparable à celui de l'orgue; les ouvrages qui, avant 1536, lui sont consacrés, essentiellement pédagogiques, destinés à des amateurs qui souhaitent s'instruire sans le secours d'un maître, ne prétendent pas l'élever à la hauteur d'une œuvre d'art; par eux, il est même difficile de se faire une idée du talent des professionnels d'alors! Hans Judenkünig, natif de Souabe, professait, croit-on, à Vienne et c'est là qu'il publie son *Utilis et compendiaris introductio*, suivie, quelques années plus tard, par *Ain schone künstliche Underweisung* (1523). Le premier recueil qui se veut pratique, « accessible au vulgaire », n'en présente pas moins un intérêt réel dû, justement, à l'esprit humaniste qui s'y manifeste; nous y trouvons, à côté de transcriptions assez sommaires de lieder à deux et trois voix, d'autres établies sur les *Harmonie super Odis Horationis*, c'est-à-dire une réduction à trois parties pour le luth — toujours par suppression de l'alto — des *Odes* d'Horace que Petrus Tritonius avait, quinze ans plus tôt, mises en musique à quatre voix, à la demande de l'humaniste Conrad Celtes, qui souhaitait ainsi familiariser ses élèves avec les mètres antiques... sorte d'anticipation de la *musique mesurée*. Nous avons déjà vu les frottolistes scander le latin classique, Michele Pesenti et Bartolomeo Tromboncino emprunter à Horace : *integer vitae scelerisque purus*, mais les luthistes italiens semblent n'avoir témoigné aucun intérêt pour ces œuvres; Judenkünig nous offre ici un enchaînement très simple d'accords de trois sons, d'où toute idée de polyphonie est exclue, sans barres de mesure — les vers étant, par eux-mêmes, mesurés — et l'on sent que le but poursuivi est de centrer tout l'intérêt sur le poème, la seule trace apparente de recherche musicale se bornant à quelques rares modulations.

Le recueil de 1523 traite à la fois de la technique du luth — en particulier de celle de la main gauche, ce qui met cet enseignement à la portée des joueurs de viole aussi, séparés des luthistes seulement par l'usage qu'ils

font de leur main droite : archet dans un cas, doigts dans l'autre —, des principes de la notation et des procédés à appliquer dans l'art de la transcription. Le répertoire joint à cette partie théorique comprend des chansons françaises, des danses et des préludes; l'influence de la musique de clavier y est encore très sensible; les traits sont plus étendus, les suites de dixièmes et de sixtes plus fréquentes que chez les Italiens; Judenkünig emprunte à ceux-ci le modèle de ses paires de danses : la première d'allure modérée, à quatre temps, la seconde rapide, à 6/8; il nous offre même une *Calata*, qui nous rappelle Dalza; les préludes, sans avoir l'ampleur des *ricercari* de Capirola, sont cependant soumis à un ordre logique, que maintiennent de nombreuses imitations.

Quant aux transcriptions — dont la version vocale est ramenée à trois — qu'il s'agisse de *Trop plus secret* ou du lied de Hofhaimer, *Nach willen dein*, c'est autour de la ligne de supérius seule que Judenkünig trace quelques dessins, se contentant d'ajouter de rares notes de passage, de temps à autre, au ténor : rien, pour le moment, qui caractérise nettement le style de luth.

HANS GERLE.

Il en sera de même chez Hans Gerle, de Nuremberg, qui publie coup sur coup deux ouvrages : la *Musica Teusch*, de 1532, est surtout une méthode — une « instruction » comme l'on dit alors — pour « apprendre à jouer » d'instruments appartenant à trois familles distinctes : à celle des *grosse Geygen*, c'est-à-dire des violes de gambe, à celle des *kleine Geygen*, rebecs et violes de bras, que nous pouvons assimiler à celle des violons, et enfin à celle des luths; préceptes d'exécution, explication de la notation, règles de transcription, tous ces points sont traités clairement, simplement, de manière à être compris des débutants; les exemples — quelques préludes exceptés — sont tous des transcriptions d'œuvres vocales, chansons françaises, lieder ou psaumes, d'ailleurs empruntées au répertoire des premières années du siècle : Pierre de La Rue, Hofhaimer, etc. Ce recueil sera réédité en 1537, également à Nuremberg, sans aucune modification si ce n'est dans l'orthographe du titre — *Musica Teusch* —, mais la présentation et le contenu restent inchangés.

Le second, *Tabulatur auff die Lautten*, paru un an plus tard, est plus purement musical et ne traite, comme son titre l'indique, que du luth seul; à une très brève introduction théorique font suite des préludes, de nombreuses chansons allemandes et françaises, des psaumes et des motets : si Josquin — à côté des Allemands — en demeure la source principale, nous voyons poindre des pièces à l'accent plus neuf, au rythme plus vif, telles *A l'aventure*, de Willaert, ou *En l'ombre d'ung buissonnet*, de Mathieu Lasson.

Les deux derniers livres de Hans Gerle confirment d'ailleurs la part croissante que tient le répertoire étranger dans la musique allemande : sa *Musica und Tabulatur* de 1546 est, en réalité, une réédition de la *Musica Teusch* publiée quatorze ans plus tôt, pour la partie théorique du moins; mais aux pièces allemandes, l'auteur a substitué des chansons françaises de l'école de 1530 : pièces de Claudin de Sermisy, de Rogier, de Richafort, de Moulu, etc. qu'il réduit à trois parties pour le luth, qu'il laisse à quatre pour les violes.

Ein neues sehr künstlichs Lautenbuch, de 1552, se tourne carrément vers l'Italie : c'est à Giovanni Maria da Crema, Antonio Rotta, Domenico Bianchini ou Pietro Paolo Borrono que sont empruntées la plupart des danses : *pass'e mezzi*, gaillardes, *saltarelli*; parfois, ce sont de réels emprunts et les thèmes sont traités par Gerle de manière personnelle, parfois les pièces sont simplement reproduites; pour certains *Preambeln*, Gerle va plus loin : il publie, sous son nom, des œuvres de luthistes italiens : par exemple certains *ricercari* (les 16^e, 17^e, 18^e et 19^e) se révèlent être de la plume de Rotta, un des plus beaux (le 20^e) n'est autre qu'une fantaisie de Francesco da Milano, etc... Des « annexions » de ce genre ne peuvent que nous inciter à être prudents, quand nous sommes tentés de porter un jugement sur la personnalité de tel ou tel auteur...

HANS NEWSIDLER.

Et cependant... nous allons, tout de suite, nous risquer à dire, contrevenant à nos propres conseils, que Hans Newsidler, « bourgeois de Nuremberg », domine nettement ses prédécesseurs. Ses trois ouvrages : *Ein Newgeordnet künstlich Lautenbuch* (1536), *Ein neues Lau-*

tenbüchlein (1540), et le double recueil — qui, malgré son titre, n'est pas une réédition de l'un ou l'autre des précédents — : *Das Erst Buch. Ein neues Lautenbüchlein* et *Das Ander Buch. Ein new künstlich Lautten Buch* de 1544, font une large part, il ne faut pas se le dissimuler, à la musique étrangère; les auteurs allemands n'en sont pas, pour autant, négligés, et nombreuses sont les œuvres de Hofhaimer, d'Isaac, de Ludwig Senfl, de Thomas Stölzer, que ce compositeur a adaptées au luth. Ses préludes sont encore — ceux du livre de 1536 surtout — formés d'accords auxquels succèdent des gammes étirées rappelant singulièrement la musique de clavier : Newsidler est conscient de cette parenté et en intitule un : *Ein seer guter organistischer Preambel* : peu ou point d'arpèges, d'accords brisés, mais des dessins semblables se répétant sur les divers pivots du ton, des marches harmoniques servant de tremplins à de brèves formules redites sur une corde, sur une autre. Le *Preambel oder Fantasey* dont voici le début (ex. 20) :



Ex. 20.

n'a rien qui rappelle les *ricercari* contemporains. Ces préludes ne sont pas des œuvres ayant une valeur propre, mais plutôt des exemples de technique destinés à des élèves : tous les procédés de développement, même mécaniques, sont étalés sans dissimulation; une fois appris, il est loisible de les employer avec plus de discrétion. Le choix des chansons est résolument traditionnel :

c'est à Josquin, Ghiselin ou Agricola que Newsidler demande des modèles en 1536 encore, et il faudra attendre 1544 pour qu'il accueille Janequin (*le Chant de l'alouette*) ; par contre, c'est dans le premier recueil que nous trouvons, sous le nom de *Wascha mesa, ein Welscher Tanz*, avant que le terme n'apparaisse en Italie, le thème du *pass'e mezzo antico* sur lequel sont construits une danse à quatre temps et son *hupff auff* à 6/8. Influences italiennes et françaises dans les recueils de 1536 et de 1544, il semble que la musique de luth allemande éprouve quelque difficulté à prendre conscience d'elle-même, à découvrir un mode d'expression qui soit sien. Hans Newsidler, écrit La Laurencie, « fait danser tout le monde, les nonnes et les tziganes »... c'est vrai, mais il semble le faire par routine, sans conviction et jamais il ne force notre attention, jamais il ne lance une mélodie qui s'impose à nous, qui se grave dans notre mémoire...

A la même époque vit à Trente, où il sert le cardinal Cristoforo Madruzzo, un luthiste dont le nom seul est germanique, Simon Gintzler. Il publie à Venise, en 1547, chez Antonio Gardane, des œuvres si étroitement apparentées à celles de Bianchini, de Rotta ou de Barberis, qu'il nous est impossible de rapprocher un compositeur comme lui de ceux dont nous venons de parler, impossible surtout de le situer par rapport aux représentants de l'école de luth allemande. Ses *ricercari* sont construits sur un plan aussi logique que celui adopté par les grands Italiens et développés avec la même rigueur ; le jeu des imitations y est subtil, la division des voix fréquente, le dialogue clair et animé. Les transcriptions qu'il nous a laissées sont hardies ; Gintzler ne se contente pas d'ajouter quelques ornements à une pièce à trois voix : il choisit volontiers des pièces à quatre, cinq ou six parties — de Senfl, de Verdelot, d'Arcadelt ou des chansons de Sandrin — pour les adapter au luth et il le fait toujours avec habileté, respectant l'esprit de l'original : la fin de *Vita in ligno moritur* de Senfl, par exemple, où résonnent le plus souvent des accords de cinq sons, est rendue avec une grandeur et une simplicité remarquables.

A côté de Gintzler, cet « italianisé » intégral, des auteurs tels que Rudolf Wyssenbach de Zurich (*Tabulaturbuch*, 1550), Hans J. Wecker de Bâle (1552) ou Wolff Heckel (*Lauttenbuch*, 1556), bourgeois de Stras-

bourg, semblent bien ternes; chez tous, l'influence étrangère continue à être prépondérante : le premier transcrit des chansons de Janequin et adopte l'enchaînement des danses tel que le pratique Borrono : pavane suivie de plusieurs gaillardes variées; le second est un imitateur de Rotta qui cultive la série tripartite : *pass'e mezzo* (4/4), *gagliarda* (6/4), *padoana* (12/8), sorte de thème à variations dans la mesure où les deux dernières danses s'inspirent de la première — comme c'était déjà le cas chez Dalza. Quant à Heckel, son originalité la plus marquante est d'avoir consacré tout un recueil à des œuvres pour deux luths — ce que Hans J. Wecker avait d'ailleurs réalisé quatre ans avant lui. En général, il utilise des instruments de taille différente : un dessus et un ténor, accordés à un octave de distance — disposition adoptée par Melchior de Barberis pour la belle fantaisie dont nous avons reproduit le début p. 1238.

SÉBASTIAN OCHSENKHUN.

Vers la moitié du siècle, le seul compositeur de l'école allemande dont la personnalité s'impose, est un protégé de l'électeur palatin, un musicien dont on a dit qu'il était « une abeille butinant toutes les fleurs de l'Europe » : Sébastien Ochsenkhun; il écrit pour le luth seul, pour voix et luth aussi : toujours il fait preuve de sensibilité; nul mieux que lui n'a su traduire sur un instrument à sonorité fugace la poésie des vieux lieder allemands, en faire ressortir la mélodie, créer l'illusion de la continuité du chant, en transmettre l'émotion : sa transcription de l'adieu à Innsbruck d'Isaac, dont la vogue fut immense : *Innsbrück, ich muss dich lassen*, rend à la fois l'âpreté de la séparation et la douce mélancolie du souvenir. Le *Tabulaturbuch* d'Ochsenkhun, en 1558, marque un tournant dans l'évolution de la musique de luth en Allemagne; la première période, traditionaliste, plus pédagogique qu'artistique, tournée vers le passé, dominée par les œuvres vocales des grands maîtres du début du siècle, est dorénavant close; chez ses derniers représentants, Hans Newsidler et ses imitateurs, Wecker et Heckel, la musique italienne et aussi la française — celle de 1530 maintenant — exercent une influence primordiale, mais l'expression personnelle reste, en général, timide; chez Ochsenkhun, une sensibilité réelle commence à oser se

montrer, mais, au xvi^e siècle, chez aucun Allemand, elle n'éclate au grand jour; un seul compositeur en Europe centrale parlera une langue libre, forte — nous allons en juger dans quelques instants — ce sera un Transylvain, vivant en Pologne, Valentin Bakfark...

Nous avons quitté la musique de clavier depuis longtemps; pendant près de quarante ans, de 1530 à 1570 environ, il semble qu'aucune œuvre destinée aux orgues, à l'épinette ou au clavicorde, n'ait été éditée; sans doute était-il difficile d'en publier en un temps et en un pays où sévissaient troubles politiques et luttes religieuses; s'il a existé des manuscrits comme ceux de Kotter, de Buchner ou de Kleber, ils ont pu être détruits... Mais alors, comment se fait-il que des tablatures de luth aient continué à paraître? Il est probable que ces recueils pour débutants ne provoquaient aucune suspicion... Luther, s'il préconise le chant choral, n'en admet pas moins la participation de l'orgue aux offices et, aux dires d'un de ses contemporains, il aurait eu peine à contenir son indignation, lorsque le sacristain d'un village où il célébrait la messe en 1538, entreprit de remplacer l'orgue par le luth au Kyrie et au Credo. Hans Gerle adapte à son instrument des cantiques allemands polyphoniques, œuvres des premiers collaborateurs de Luther : *Christ ist erstanden, Ein feste Burg, O du armer Judas*... Mais rien de semblable pour l'orgue ne nous est parvenu. L'on devait juger inutile, à un moment où la sécurité était sans cesse menacée, de conserver de la musique destinée au culte; l'on se bornait probablement à improviser ou à noter pour son usage personnel sur des feuilles, l'application que l'on faisait des préceptes de variation de Buchner; les organistes, au lieu de se livrer à un simple travail d'ornementation autour d'un chant donné en valeurs longues, se servaient sans doute d'un thème liturgique comme prétexte « à des entrées canoniques, à diverses imitations, et même à des développements », selon les conseils du maître; amener toutes les voix à participer à l'explication du cantus firmus et dresser une structure équilibrée sans lacunes, c'était alors et ce restera l'idéal du choral pour orgue en Allemagne. Si nous insistons sur l'habileté avec laquelle Buchner est parvenu à introduire un thème dans toute la substance musicale d'une pièce,

si nous insistons sur l'importance de l'exemple qu'il a laissé, c'est que nous voyons là une écriture que nous retrouverons, au début du siècle suivant, chez les organistes luthériens; aussi croyons-nous qu'elle n'a jamais cessé d'exister, mais probablement en secret; la solution de continuité entre l'art du vieux maître de Constance et celui de ses lointains successeurs n'est vraisemblablement qu'une illusion favorisée par la pénurie de textes de musique instrumentale destinée à l'église... Le répertoire frivole pour clavecins, épinettes ou clavicordes continue à connaître le succès, mais il fait appel aux sources étrangères : un jeune étudiant de Leipzig, en 1556, demandera à son père de lui envoyer de Nuremberg : *Le content est riche...* pour qu'il puisse jouer cette chanson de Claudin de Sermisy dans la version pour clavier, publiée chez Attaingnant en 1531, où sont « martelées sans répit » des arabesques qui circulent aux différentes voix... Les Fugger, riches marchands d'Augsbourg, bâtisseurs d'orgues, protecteurs des artistes, possèdent, en 1566, une bibliothèque musicale de plus de deux cent cinquante volumes : riche en œuvres vocales, profanes et religieuses, elle ne l'est guère en ouvrages destinés aux instruments et ceux que nous y trouvons sont d'origine française : d'Adrian Le Roy le *Cinquesme Livre de guiterre* et le *Sixiesme* de luth, une tablature d'épinette de Simon Gorlier de 1560, souvent citée mais restée « fantôme »... Par contre, dans la salle de musique qui abrite près de quatre cents instruments, la facture allemande est brillamment représentée : à côté de nombreux clavecins figurent cent quarante luths, chefs-d'œuvre d'un Laux Maler, d'un Kaspar Tieffenbrucker, d'un Laux Posch, témoins qui, mieux que les tablatures, nous rappellent ce que fut la popularité de l'instrument au cours du siècle...

Après 1570, en cette seconde période de l'art instrumental allemand, nous ne séparerons pas plus qu'à la première, les luthistes des organistes; les uns et les autres parlent la même langue, s'appliquent avec un soin semblable à transcrire pour leur instrument des œuvres vocales, veillent avec un souci analogue à ce que motets, chansons ou madrigaux soient « *auffs beste colorirt* »; mais les modèles changent : à Josquin, Isaac, Senfl,

se substituent Roland de Lassus, Richafort, Crecquillon, Cyprien de Rore, Palestrina, Luca Marenzio... Les transcriptions de ces artisans patients que sont les luthistes Mattheus Waisselius, Sixt Kargel, Melchior Newsidler — sans oublier son collaborateur Benedictus de Drusina — ou les organistes Elias Nicolaus Ammerbach, Jacob Paix et Bernhard Schmid le Vieux (ex. 21), serviront



Ex. 21.

surtout à répandre dans le public le style nouveau : leur rôle sur ce point n'est pas négligeable et ce qui demeurera de leur œuvre ne sera certes pas ce qu'eux-mêmes appréciaient le plus, ces guirlandes finement ciselées, qui nous paraissent souvent disposées au hasard, sans idée d'ensemble, mais bien un certain mouvement de la phrase que le clavier, par exemple, permet d'accélérer ou de souligner aisément. Ces organistes ont été jugés sévèrement : on les a accusés, à l'époque, de produire « des sons aussi dénués de sens que de charme »... et cette critique, malgré sa cruauté, paraît assez juste, si on l'applique à l'ensemble de leur œuvre... Chez les luthistes, nous retrouvons ce même goût du verbiage : pourtant, ni Kargel, ni Newsidler ne parviennent à étouffer sous les « fleurs » de beaux madrigaux de Rore comme *Signor mio caro* ou *Carità di Signore* écrits sur des paroles de Pétrarque; les altérations indiquées révèlent parfois un réel sens expressif et les transpositeurs ne méritent sans

doute pas d'être condamnés sans recours; il faut cependant admettre que les qualités que l'on finit par leur reconnaître sont dues aux modèles choisis, que l'intérêt de ces transcriptions réside essentiellement dans la fidélité avec laquelle nous est transmis le mode d'exécution alors en usage et que ce ne sont point là des éléments révélateurs d'une activité créatrice.

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE EN HONGRIE ET EN POLOGNE

VALENTIN BAKFARK.

SUR ce fond de grisaille, la personnalité de Valentin Bakfark prend encore plus de relief. Sa vie sera mouvementée et itinérante : né en 1507 à Brassov en Transylvanie, il débute comme luthiste auprès de Jean Szapolyai; à la mort de ce dernier, en 1540, il parcourt l'Italie, puis la France — où il sert quelque temps le cardinal de Tournon —; il devient en 1547 luthiste du roi Sigismond-Auguste de Pologne, le demeure jusqu'en 1566, tout en poursuivant ses voyages à travers l'Allemagne, et de nouveau l'Italie et la France. Il semble, à cette époque, avoir trempé dans quelque complot politique et dû fuir à Vienne où il sera nommé luthiste de l'Empereur. Il rentre deux ans plus tard dans son pays natal, où il est comblé d'honneurs; à la mort, en 1571, du prince Jean-Sigismond, Bakfark se retire à Padoue où il succombe en 1576, victime de la peste. Sentant sa fin venir, il détruira toute la partie de son œuvre demeurée manuscrite, déclarant que lui seul était capable de l'exécuter d'une manière qui le satisfît. Si nous donnons — exceptionnellement — tous ces détails biographiques sur Bakfark, c'est pour indiquer que nous sommes ici en présence d'un grand virtuose, faisant ce que l'on appellerait maintenant une brillante carrière internationale, carrière qui le met en contact avec les musiciens de la plupart des pays d'Europe; son œuvre — l'une des plus remarquables qui aient été écrites au cours du siècle, pour le luth — empruntera aux uns et aux autres, tout en demeurant profondément originale; reflet des pérégrinations du compositeur, elle voit le jour

sous des cieux divers : un livre paraît à Lyon, chez Jacques Moderne, en 1553, un autre à Paris chez Le Roy et Ballard en 1564, un autre enfin à Cracovie en 1565. Des fantaisies, un *pass'e mezzo*, des transcriptions de motets, de madrigaux, de chansons françaises, œuvres empruntées surtout à Josquin, à Gombert, à Janequin, à Clemens non Papa, à Lassus, et aussi des chansons polonaises y sont réunis; toutes les adaptations sont faites avec un tact exceptionnel; l'écriture de l'original est rendue avec finesse, sans excès ni surcharge. Quant aux fantaisies, belles à la fois par le fond et par la forme, elles représentent le type achevé de la musique polyphonique pour luth : la structure en est solide, équilibrée, les thèmes sont empreints d'une réelle noblesse, traités en un contrepoint aux entrelacs subtils, qui reste toujours sensible, et traduit souvent, comme aux mesures finales de la deuxième *Fantasia 4 vocum* du recueil de 1565 (ex. 22), une réelle émotion :





Ex. 22.

Si la haute stature de Bakfark domine la musique en Hongrie, ne manquons pas toutefois de noter que les Newsidler — Hans et Melchior, dont nous avons parlé plus haut — qui ont surtout travaillé à Nuremberg, sont d'origine hongroise, que les princes Bathori, non seulement appréciaient l'art du luth, mais que deux d'entre eux le pratiquaient, deux autres étant connus comme bons joueurs de virginal.

EN POLOGNE. LA MUSIQUE DE CLAVIER.

En Pologne, la musique instrumentale est à l'honneur dès le XIII^e siècle et nombreux sont les noms de facteurs de luths, de violes, de « vents » — « bois » en particulier — de la Renaissance qui sont parvenus jusqu'à nous. Deux importantes tablatures de clavier, écrite entre 1540 et 1548, celle de Jean de Lublin et celle du couvent du Saint-Esprit, de Cracovie, témoignent de la large audience dont jouissaient à la fois les compositeurs polonais — souvent difficiles à identifier, Nicolas de Cracovie étant un des rares maîtres connus — et les grands occidentaux : Josquin, Janequin, Sermisy, Tromboncino, Festa, Verdelot, Senfl ou Henrich Finck. Tablatures dont le style est voisin de celui de Kleber ou de Kotter, dont le répertoire comprend des pièces religieuses et profanes, des *preambula* pour orgue avec pédalier, des paraphrases de motets et aussi de chansons; plusieurs de ces dernières écrites sur des textes polonais, pièces traitées comme des *cantus firmi* autour desquels se déroulent des arabesques ornementales. De nombreuses danses y sont recueillies : la plupart révèlent une origine allemande, italienne ou française; certaines, bien que n'étant pas expressément désignées comme telles, sont indiscutablement « polonaises », si nous en jugeons d'après le rythme caractéris-

tique qui s'y rencontre et que nous retrouverons, quelques années plus tard, dans les *Polnische Tanze*. Danses disposées par paires, en général; la première, de coupe régulière, à $2/4$, est suivie d'une plus vive à $3/4$ où il semble que le saut habituel aux *Nachtänze* soit remplacé par un mouvement glissé. Des tablatures manuscrites pour luth — au milieu du siècle — nous révèlent un répertoire analogue où, naturellement, l'élément profane l'emporte sur le religieux; celle de 1555, copiée pour Strzeskowsky, autrefois conservée à Cracovie et maintenant à Lodsz, contient de nombreuses fantaisies, des transcriptions de madrigaux d'Arcadelt, de Jachet Berchem, de chansons de Claudin, de Janequin, de Sandrin, de Crecquillon, des danses où les influences italienne et française sont prépondérantes.

LA MUSIQUE POUR LUTH.

C'est à la fin du siècle que les danses polonaises se multiplient dans les tablatures : dans celles de M. Waisselius de 1591 et 1592; Jean-Baptiste Besard en publiera une dizaine dans cette somme de la musique de luth du XVI^e siècle finissant qu'est le *Thesaurus harmonicus* de 1603, et bien d'autres sont disséminées dans les tablatures, allemandes surtout. Nombre de ces *Choræ polonicae* sont dues à un élève de Bakfark, Adalbert Dlugorai, luthiste du roi Etienne Barthori, d'autres à Diomedes Cato, d'origine vénitienne et de formation polonaise. Mais le plus célèbre de tous ces artistes est, certes, ce Jacob Reys, connu sous le nom de Jacob le Polonais (né vers 1545, mort vers 1605) dont l'historien de Paris, Sauval, écrivait qu'« il ne jouait jamais si bien que lorsqu'il avait bu »... Il semble qu'il ait travaillé à Tours, séjourné quelque temps en France et ses œuvres seront recueillies par Besard et par van den Hove; ses danses, ses gaillardes en particulier, connaîtront la célébrité.

Les danses polonaises se répandent peu à peu dans toute l'Europe : en Allemagne, en France, en Italie, en Espagne et, quelque trente ans plus tard, elles réapparaissent sous une forme nouvelle, adaptées à la guitare...

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE EN FRANCE

En France, nous l'avons dit au début de ce chapitre, il est difficile de comparer l'évolution de la musique de luth et de celle de clavier, les éléments du second terme étant trop rares pour nous permettre de tracer une ligne de quelque continuité. D'autre part, la musique instrumentale ne voit pas le jour suivant le rythme que nous avons connu en Italie ou en Allemagne. Elle nous parvient en masses compactes qui constituent deux flots nettement délimités; le premier s'étend de 1529 à 1533, années pendant lesquelles Pierre Attaignant publie deux recueils pour luth, sept pour « orgues, espinettes et manicordions » et deux pour « fleustes d'allemand » et « fleustes à neuf trous » (flûtes douces dites aussi flûtes à bec); le second couvre une période beaucoup plus longue — vingt ans environ, de 1551 à 1571 — au cours de laquelle plus de trente recueils pour luth, guitare et cistre verront le jour, volumes rares dont certains sont encore peu connus. Les époques intermédiaires : celle qui va de 1533 à 1551, comme celle qui clôt le siècle, de 1571 à 1600, semblent réellement creuses : aucune tablature parisienne jusqu'à ce jour ne nous en est parvenue... aussi nous trouvons-nous en présence de répertoires distincts, qui, s'ils ont quelques points communs, n'en sont pas moins nettement différents.

Les premières tablatures de luth n'apparaissent en France qu'en 1529, soit plus de vingt ans après celles de Spinaccino, plus de quinze après celle de Schlick, celles de clavier de 1531 postérieures d'une quinzaine d'années aux *Frottole intabulate*, de vingt ans environ au premier ouvrage de Schlick. De ce retard, devons-nous conclure que la musique instrumentale était moins en honneur, chez nous que chez nos voisins du sud ou de l'est ? Maints documents de la deuxième décennie du siècle démentent une telle hypothèse. Une série de tapisseries dépeint-elle les plaisirs d'une société raffinée... la musique figure en bonne place; des concerts y sont représentés : l'un réunit flûte à bec et psaltérion, un autre viole de bras, luth et orgue. Dans nombre d'inventaires, « espinettes et mani-

cordions » sont cités avec luths, guiternes et violes, avec flûtes et cornets aussi; la facture instrumentale est florissante à Paris, à Lyon, à Cambrai, les échanges entre les villes sont fréquents, ainsi voyons-nous un « faiseur d'instrumens » parisien envoyer dès 1524 son fils en apprentissage chez un *fleustier* de Lyon. Ces quelques exemples, que l'on pourrait multiplier à l'infini, visent seulement à indiquer la place que tenait la musique dans la vie journalière; encore ne tenons-nous pas compte ici de celle des orchestres populaires, de celle faite par ces bandes d'instrumentistes appartenant à la corporation de Saint-Julien des Ménestriers, professionnels dont on loue les services pour rehausser l'éclat d'une fête : nous nous bornons, pour le moment, à examiner le répertoire des solistes et laissons de côté les ensembles...

Devons-nous croire que l'art du luth ou celui de l'orgue aient été, en France, d'un niveau inférieur à celui atteint dans les pays limitrophes ? Les œuvres que publie Pierre Attaignant suffiraient à nous convaincre du contraire. Peut-être le retard que nous constatons est-il dû à la conjoncture politique; la longue lutte qui s'est poursuivie entre le roi et l'empereur, la captivité de François I^{er} en Espagne, puis celle des jeunes princes ses fils, les difficultés économiques causées par les dépenses de guerre et les rançons, autant de raisons qui ne favorisent guère une brillante éclosion musicale : celle-ci, notons-le, se produira au lendemain de la Paix des Dames (1529); alors qu'avant cette date aucun livre de musique n'aura été imprimé en France, il en apparaît cette année-là plusieurs presque simultanément, à Avignon, à Lyon et à Paris. Mais, seul Pierre Attaignant s'intéressera aux œuvres instrumentales — du moins aussi tôt dans le siècle — et c'est à lui que nous devons les premiers monuments français pour le luth et pour le clavier.

Si nous observions un ordre chronologique, nous devrions d'abord nous arrêter aux deux recueils pour luth qui voient le jour en octobre 1529 et février 1530, et n'examiner qu'ensuite les livres pour clavier parus tous les sept en 1531. Mais, nous l'avons dit plus haut, les œuvres pour orgue forment un groupe à part et n'auront qu'une descendance lointaine : il nous semble donc préférable d'examiner tout de suite la musique religieuse pour pouvoir ensuite suivre l'évolution de l'art du luth

au cours du siècle, quitte, chemin faisant, à rapprocher les pièces profanes pour *espinettes et manicordions* de celles de luth — elles appartiennent, en fait, à un même répertoire — et à noter, au passage, les différences de style qui se révèlent nettement. Remarquons que Pierre Attaignant ne publie pas, comme les Italiens ou les Allemands, des volumes contenant à la fois des œuvres religieuses et profanes, des danses auprès de transcriptions de motets, de chansons; les éditions de la rue de la Harpe indiquent une volonté de classement, d'ordre, bien rare à l'époque; des ouvrages de même nature sont, en général, réunis et paraissent coup sur coup : les livres de luth — l'un de chansons, l'autre de danses — dans l'espace de quatre mois, les livres de clavier approximativement dans le même laps de temps : quatre de ceux-ci réduisent en tablature chansons et danses à la mode que l'on jouera sur une épinette ou quelque petit positif, les trois autres, qu'Attaignant sépare nettement, offrent un répertoire aux organistes, de plus en plus nombreux, à une époque où les églises consacrent des sommes importantes à la construction ou à la réfection de leurs orgues.

LES TROIS TABLATURES DE 1531
POUR LES ORGUES,
ESPINETTES ET MANICORDIONS

Il est certain que tout titulaire n'était pas capable d'improviser des préludes, d'orner les versets qu'il lui fallait jouer à la messe ou aux vêpres, de transcrire, pour son instrument, tel motet vocal. C'est à ce besoin que répondent les petits livres d'Attaignant; la musique qu'ils renferment est nettement « fonctionnelle » dirait-on aujourd'hui : le nom du compositeur ou du transcripteur n'est même pas donné; peut-être plusieurs auteurs ont-ils collaboré à cette collection ? De toute évidence, il ne s'agit pas là, aux yeux des contemporains, d'une création ayant une valeur intrinsèque, mais seulement d'une publication destinée à satisfaire aux nécessités du culte. La *Tablature pour le jeu d'orgues, espinettes et manicordions sur le plain chant de Cunctipotens et Kyrie fons. Avec leurs Et in terra. Patrem Sanctus et Agnus Dei...*, les *Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus, et deux préludes...*, enfin les *Treze motets musicaulx avec ung prelude...* sont tous trois admirablement

conçus pour permettre à un organiste d'exercer convenablement son métier sans être lui-même compositeur, improvisateur ou brillant exécutant. Les œuvres que publie Attaingnant ne sont pas celles d'un homme de génie; elles n'ont ni l'éclat, ni la tumultueuse puissance d'un Marc'Antonio da Bologna, elles n'exigent pas non plus la virtuosité que demandent la plupart de celles d'un Leonhard Kleber : elles représentent, semble-t-il, « une honnête moyenne de talent » pour employer la formule de leur éditeur moderne. Mais, dans ces livres, quelle part revient à la transcription, et quelle à la composition ? Il est certain que les préludes, au nombre de trois, sont des œuvres originales peu ordonnées, qui ne paraissent pas suivre un plan préétabli; la plus intéressante est le prélude placé au commencement du livre des *Magnificat* où le musicien adapte à la musique d'orgue un procédé cher à Josquin — souvent utilisé, nous l'avons vu, par les luthistes — celui de la répétition d'un même thème par deux groupes de voix se faisant écho; de longs mélismes, plus hardis que ceux d'une œuvre vocale, s'élancent, franchissant allègrement une étendue de deux octaves; il faut à la fois l'amplitude du clavier et le souffle continu de l'orgue pour franchir un tel espace. Ainsi assistons-nous à la naissance, sous les doigts de l'organiste, d'une phrase vraiment instrumentale, d'une largeur et d'une vivacité nouvelles.

Proche du style de ces préludes — malgré les modifications qu'entraîne la présence d'un chant donné liturgique — est celui du livre des messes. « Rareté des entrées en imitation, continuité des lignes mélodiques — s'opposant aux lignes coupées de *respirations* des pièces transcrites » — « abondance des gammes et des marches harmoniques »... autant d'indices soulignés par Yvonne Rokseth, qui nous permettent de croire que l'auteur des messes *Kyrie Fons* et *Cunctipotens* a conçu ces versets directement pour l'orgue et les a écrits comme des variations sur un cantus firmus. Voici, la fin d'un verset du *Kyrie* de la messe *Cunctipotens*, exemple de l'écriture équilibrée, sobre et nette, qui est celle des tablatures de 1531 (ex. 23) :



Ex. 23.

Les versets des *Magnificat* forment, semble-t-il, un assemblage disparate : certains sont transcrits, certains originaux, d'autres enfin imités d'œuvres vocales, comme si l'auteur chargé par Attaignant de préparer la musique pour le cantique des vêpres s'était servi de tous les éléments dont l'usage lui était familier, faisant preuve, quand il s'appuie sur un original polyphonique, d'une fermeté mélodique et contrapuntique que nous ne rencontrons presque jamais dans les pièces conçues directement pour l'instrument.

Les arrangements pour orgue des pièces pour chœur qui composent le livre des *Treize motets* ont des assises profondes : ce ne sont pas de simples transcriptions, où des « coloratures » viennent — comme chez la plupart des auteurs rhénans — souligner le dessin original ; ici point de placage ornemental ; les Français se préoccupent surtout d'incorporer les adjonctions décoratives à la ligne supérieure et certaines œuvres pourraient presque être

considérées comme des « fantaisies sur des motets »... il y a pourtant loin de celles-ci aux *canzoni* pour orgue des Italiens de la fin du siècle! Les motets originaux sont divers : les uns écrits dans le plus pur style d'imitation — ceux de Févin, de Loyset Compère, de Brumel, et certains aussi d'auteurs de la jeune génération, tels Pierre Moulu ou Claudin de Sermisy —; d'autres sont nettement homophones, comme le *Bone Jesu* de Mathieu Gascongne — invocation écrite lors des temps difficiles que traversa le pays entre la bataille de Pavie et la Paix des Dames — ou la *frottola* de Prioris, *Consono la vita mya*. La petite hymne *Dulcis amica Dei* du même musicien — transcrite par Capirola sous un titre différent : *Sit nomen Domini benedictum* — et la *Fortuna desperata* de Busnois présentent une structure intermédiaire entre celles de l'un et de l'autre groupes.

Il est assez curieux de constater que les huit motets dont la facture est la plus serrée, où se jouent les imitations les plus subtiles, sont aussi ceux que les transpositeurs ont rendus avec la hardiesse la plus grande; le *Sancta Trinitas* de Févin ou le *Si bona suscepimus* de Claudin de Sermisy sont adaptés de manière à faire valoir les ressources de l'orgue; la transformation des formules vocales est conduite avec virtuosité; des phrases énoncées dans le registre aigu, puis dans le grave, forment des épisodes symétriques éclairés diversement. De grands traits, dans le style de *toccata*, à la fin de *Sancta Trinitas*, concluent le morceau dans un élan aussi vif que celui du début. Le transpositeur de *Si bona suscepimus* utilise adroitement la répartition en deux chœurs qui se font écho; quand la version vocale offre des répétitions de passages identiques, il s'ingénie à en varier le texte, à en modifier les éléments et il est intéressant de comparer les transparentes adaptations au luth laissées par Ochsenkhun et Giovanni Maria da Crema avec celles, plus touffues, de nos tablatures d'orgues parisiennes, où l'accord se déploie largement, remplacé souvent, d'ailleurs, par son « équivalent mélodique » la gamme, tandis que les luthistes procèdent par harmonies successives, juxtaposées plutôt que solidement reliées entre elles. L'orgue apporte la possibilité de varier les timbres, privilège qu'il possède plus que tout autre instrument; sans recourir à des orgues exceptionnelles comme celles de Bordeaux ou de Narbonne

avec leurs jeux de douze pieds, comme celles de Chartres, d'Amiens ou de Rouen avec leur seize pieds, ou celles de Reims avec leurs vingt pieds, l'exécutant trouvera dans la plupart des grandes églises une console à deux claviers manuels et un de pédale, avec un principal de huit ou de six pieds, une flûte de huit ou de six, dite « à neuf pertuis » ou « flûte d'allemand »; un jeu bouché de huit ou de six sonnant comme un seize ou un douze pieds; comme jeu d'anches, une régale et souvent une trompette, une « douchaine » (hautbois) ou un cornet; enfin, des jeux de mutation variés : fourniture à cinq rangs, fifre, cymbales, nasards d'un et de deux pieds.

Jeux à la sonorité claire, d'où une certaine acuité n'est pas exclue, mais chatoyants, admirablement faits pour mettre en valeur cette musique qu'il ne faut jamais alourdir, à laquelle il convient de conserver un mouvement alerte, un débit à la fois allant et mesuré.

L'organiste peut s'exercer chez lui sur le « taisant manicorde » (ou « manicordion »), c'est-à-dire sur le clavicorde, ancêtre, semble-t-il, de tous les instruments à clavier; les cordes en sont heurtées par une mince lame d'acier qui se soulève lorsqu'on frappe une touche; pour tenter d'accroître le volume du son qui est très faible, on usera, au début du xvi^e siècle, de cordes doubles, parfois même triples pour chaque note, mais l'instrument demeurera par excellence celui réservé à l'intimité ou à l'étude, celui sur lequel on peut travailler et jouer toutes les œuvres tant religieuses que profanes, celui enfin où se reconnaît le mieux la sensibilité du toucher dans la manière de faire vibrer la touche.

L'exécution s'avère plus difficile sur l'épinette, exige plus de précision; ici, c'est une petite pointe de plume, posée sur une languette de bois ou « sautereau », qui pince la corde, d'où une sonorité plus forte mais aussi moins ronde que celle du clavicorde; pour prolonger des sons fugaces — ceux de l'épinette le sont autant que ceux du luth — il faut gonfler la mélodie de trilles et d'ornements, répéter la note dont le son s'évanouit, suppléer par la rapidité des traits à ce manque de tenue, aussi les contemporains reconnaissent-ils que des années d'étude — dix à douze au moins — sont nécessaires pour parvenir à un résultat satisfaisant; il n'est d'ailleurs pas donné à tous de réussir et il est rare d'avoir, comme la « géné-

rale de Bretagne » — plus connue sous le nom de duchesse d'Etampes — la main « propre et bien égale »...

Les *Quatorze gaillardes, neuf pavannes, sept branles et deux basses dances* pour le clavier que publie Attaignant la même année que les pièces d'orgue, exigent déjà une technique sûre; à quatre parties — comme le sont les danses pour ensemble instrumental livrées au public en 1529 et en 1530 — elles n'ont pas hérité de celles-ci la solide structure polyphonique; elles annonceraient plutôt les *Balli* publiés à Venise en 1551 par Gardane, dont nous avons parlé plus haut : dessus volubile, qui martèle sans répit des lignes étendues, soutenues par de larges accords; parfois, c'est à la basse qu'incombe le soin d'égrener ces longs chapelets de notes, tandis que la main droite se borne à plaquer des accords pour accentuer le rythme; dans les parties intermédiaires, des figurations ne surviennent que rarement et seulement de façon brève et épisodique. Il semble que nous soyons là en présence de pièces — comme cette gaillarde (ex. 24) :





Ex. 24.

— qui visent à évoquer les airs à danser joués par les ménétriers, sur une flûte accompagnée de tambour, sans que celui qui les a réunies et transcrites — resté inconnu comme l'auteur des adaptations à l'orgue des messes et des motets — ait jamais eu la prétention d'avoir écrit des danses vraiment *musicales*, au sens, donné alors à ce terme, de contrapuntiques. En évitant le style polyphonique, en accompagnant d'accords plaqués, aux harmonies simples, un gai bavardage, ce compositeur nous a donné des pièces nettement instrumentales qui n'ont aucun rapport avec des transcriptions issues de pièces vocales. Le répertoire conservé en la « tablature des orgues, espinettes, mandolions et *telz semblables instrumentz* » — peut-être convient-il de rappeler qu'il existe, outre ceux cités ici, d'autres instruments à clavier comme le « clavichymbolon » ou clavecin, le « clavictherium » dont la table est dressée, formant un angle droit avec le clavier au lieu d'être à plat, « l'espinette organisée », qui unit la sonorité des cordes à celle des tuyaux, etc... — ce répertoire, disions-nous, n'a que peu de points communs avec celui du luth : les danses d'ailleurs ne représentent qu'une faible partie du tout, la plus importante se composant de chansons, prises parmi celles « à succès » publiées au cours des années précédentes par Pierre Attaignant. Ces

« arrangements » pour clavier étaient, nous l'avons vu, appréciés à l'étranger (p. 1271); il en paraît trois livres entiers : l'un de *Dix-neuf chansons musicales*, les autres de *Vingt-cinq* et de *Vingt-six*, au total soixante-dix œuvres dont près de quarante — plus de la moitié — sont dues à Claudin de Sermisy; témoignage d'une vogue exceptionnelle dont les tablatures italiennes nous avaient apporté l'écho, mais que les françaises, tant de clavier que de luth, mettent en relief d'une manière saisissante.

TABLATURES DE LUTH

C'est en 1529, donc deux années plus tôt, qu'avait paru la *Tres breve et familiere introduction pour entendre et apprendre par soy-mesmes à jouer toutes chansons reduictes en la tablature du Lutz*, recueil de trente-neuf pièces présentées, pour la plupart, sous deux formes : les unes pour la voix accompagnée de luth : « à deux parties et la musique », les autres « à troys sans musique », c'est-à-dire entièrement « reduictes » pour l'instrument. Le volume s'ouvre par une courte instruction destinée à un vaste public, celui des amateurs « désireux d'apprendre l'art et usance du lutz » — et ceci, comme l'indiquera plus tard un éditeur, « sans longueur de temps et somptueux salaire ». Il s'agit donc de pièces faciles, non d'œuvres subtiles écrites pour des professionnels; d'abord quelques préludes, d'un caractère très différent des *ricercari* publiés en Italie à peu près à la même époque (1536); ce sont de réelles pièces libres, non des fantaisies construites avec rigueur; les préludes français ont une allure spontanée et, malgré les imitations qui y circulent, semblent plus improvisés qu'écrits; ils s'imposent à nous par la beauté de leur ligne mélodique, par le mouvement qui les anime, par la continuité de la phrase musicale dont les cadences pourtant nombreuses ne parviennent pas à altérer le déroulement serein (ex. 25) :





Ex. 25.

Comme pour les recueils de clavier, l'auteur en vogue, celui auquel on emprunte le plus souvent, est Claudin de Sermisy, quoique Moulu soit aussi représenté. Quelques mois à peine s'écoulent entre le moment où paraissent ses chansons sous forme polyphonique et celui où en sont livrées au public des adaptations pour luth seul et pour la voix accompagnée. Maintes d'entre elles sont dues à la collaboration du musicien et de Clément Marot — collaboration qui se poursuivra pendant de longues années, à laquelle nous devons ces pièces fluides qui nous émeuvent aujourd'hui encore, soit par leur galeté, leur esprit, comme *Tant que vivray en age florissant*, soit par leur tendre mélancolie comme *Jouissance vous donneray* et *Secourés moy ma Dame par amours*. Aux amateurs de poésie, les recueils d'Attaignant offraient une « nouveauté », des vers de Clément Marot qui ne paraîtront sous forme littéraire qu'en 1532 dans l'*Adolescence Clémentine*.

Comparons les chansons au luth et celles purement

instrumentales : ces dernières se présentent prêtes à être jouées, c'est-à-dire avec de brèves figurations ornementales inscrites dans tout le tissu polyphonique; la partie la plus en vue, le dessus, nous est transmise avec les « fleurs » : roulades, appoggiatures et trilles qu'exige l'usage; dans la version accompagnée, au contraire, où le chant, isolé de la tablature, est « noté », comme chez Petrucci, en *canto figurato*, la ligne mélodique est donnée sans aucune adjonction, avec la même sobriété que dans les recueils vocaux; rappelons que c'est alors que se manifeste l'art du chanteur; il ne doit pas se contenter de reproduire les pièces telles qu'elles sont écrites, mais bien — la coutume est la même en France et en Italie — les exécuter « à plaisir de gorge » comme le dit Rabelais qui fond ainsi en une deux expressions : celle de chanter à son gré, librement, « à plaisir », et celle de « cantar a gorga veloce », rapidement, d'une voix déliée; chanter en notes brèves, en *diminution*, c'est aussi « fredonner » — le terme *fredon* désignant notre *croche* —; c'est, par là même, improviser, alors que, sur la tablature, tout est soigneusement consigné. L'ornementation, discrète encore vers 1530, deviendra, au cours du siècle, nous le verrons, de plus en plus recherchée; nous pouvons nous en rendre compte dès maintenant en jetant un coup d'œil sur l'adaptation pour le cistre — qui paraît en 1568 — de la chanson de Claudin de Sermisy sur des paroles de Clément Marot : *Languir me fais sans t'avoir offensée* ... (ex. 26b); la confrontation de trois versions de cette pièce : l'une pour les voix, l'autre pour le luth — toutes deux de 1529 — (26a), et d'une pour clavier de 1531 (26c), met en évidence ce qui est l'essence même de l'écriture pour luth, la souplesse; nous voyons, dans cette paraphrase adoucie du texte primitif, les lignes s'incurver, les grands intervalles se combler grâce à des notes de passage, la basse s'animer, s'individualiser; la suppression d'une voix — comme toujours, celle d'alto — donne aux trois autres plus de liberté; aussi est-ce une impression de mouvement qui se dégage de cette transcription : le flot mélodique s'écoule sans saccades, sur un rythme allant, sans hâte ni lenteur. Animée aussi est la version pour clavier (ex. 26c) mais d'une animation sans grand élan; la sonorité de l'épinette est si brève qu'il faut sans cesse répéter les sons, revenir à son point de départ; les ornements,

nombreux, entourent la note plus qu'ils ne l'entraînent; ils conservent leur caractère d'apport décoratif sans se confondre avec la courbe de la mélodie; les arabesques semblent s'enrouler sur elles-mêmes au lieu de se déployer et c'est à un piétinement, plutôt qu'à un étirement, qu'est soumise la polyphonie vocale d'origine; mais voici (ex. 26) quatre états de cette chanson :

1a Lan - - - guir me

1b

1c

2a fais sans t'a - voir of - fen -

2b

2c

...

3a

3b

3c

Ex. 26.

a) comprend à la fois la version polyphonique et celle pour luth; les notes communes à l'une et à l'autre sont marquées d'une étoile, celles supprimées dans la tablature sont indiquées entre parenthèses; b) transcription pour le cistre de Vreedman (1568); c) adaptation pour *espinettes et manicordions* parue chez Attaignant en 1531.

Les transcriptions pour luth seul nous donnent donc une idée assez exacte de la quantité des formules alors utilisées, de leur nature aussi : suites de sixtes parallèles, traits circulant d'une voix à l'autre, gammes s'élançant sur un point d'orgue, une « cadenza » aux autres parties décrivant une large courbe et se terminant par un dessin contourné; de plus, les altérations que nous ne devons pas craindre d'ajouter à la version vocale sont clairement marquées. Si la prudence — je dirais même la défiance — est de rigueur quand plusieurs dizaines d'années séparent l'adaptation de la création des œuvres choisies pour modèles — c'est le cas, par exemple, de chansons d'Ockeghem traitées par Spinaccino ou Capirola — il n'en est pas de même quand il s'agit de pièces exactement contemporaines; il nous semble alors possible, voire souhaitable, de tenir pour valables les précisions fournies par la tablature. Elles nous révèlent que la tonalité a déjà, en fait, presque supplanté les modes, qu'il est difficile de trouver trace de cadences autres que celles allant de la dominante à la tonique, d'exemple de sensible qui ne soit altérée : traits qui donnent à ces œuvres une allure dénuée de tout archaïsme et les rendent très proches de nous.

Quatre mois après la parution de ces chansons, en février 1530, Pierre Attaignant livrait au public une seconde tablature de luth, contenant *Dix-huit basses-dances garnies de recoupes et tordions*, des branles, des gaillardes, des pavaues et aussi quelques *sauterelles* — sous ce nom, rare en France, il est aisé de reconnaître le *saltarello*, danse vive à 6/8 maintes fois rencontrée déjà, entre autres chez Dalza, comme pièce médiane de ses suites tripartites. Recueil précieux entre tous, dont seul un exemplaire nous est parvenu; grâce à lui, nous possédons le chaînon qui relie la musique instrumentale de danse du Moyen âge à celle de la Renaissance, les danses de Marguerite d'Autriche à celles de François 1^{er}, et nous sommes à même de connaître la *basse-danse* sur son déclin, le *branle* à ses débuts; c'est le dernier témoin de « l'art gothique » finissant et l'un des ouvrages les plus représentatifs de la mode nouvelle...

La *basse-danse* — son nom l'indique — ne comporte pas de sauts; elle n'est plus, comme au siècle précédent, animée de ce mouvement rapide et souple que l'on comparait volontiers au vol du faucon, mais « pleine d'hon-

neur et de modestie »; ainsi la décrit, une cinquantaine d'années plus tard (1588), dans son *Orchésographie*, l'auteur le mieux informé des questions touchant la danse, le chanoine de Langres, Jean Tabourot, plus connu sous le pseudonyme de Thoinot Arbeau; c'est maintenant une danse assez lente qui convient aux « matrones sages »; un premier mouvement, le plus souvent à $3/2$ (ou à $6/4$) est suivi d'une *recoûpe* ou reprise, généralement de même rythme, à laquelle succède un rapide *tourdion* : série de trois danses qui rappelle l'enchaînement *padoana, saltarello, piva* où, cependant, les deux premières sont de caractère nettement moins différencié.

Le *branle* — dont notre tablature offre les premiers exemples imprimés — n'est cependant pas un inconnu; souvent cité, depuis une quinzaine d'années, dans les récits de fêtes, il est décrit dans des traités spécialisés; il doit être dansé par plusieurs couples qui forment un cercle, en se tenant par la main; disposition qui évoque la ronde et même l'ancienne carole : mais sur quels points le branle se rapproche-t-il d'elles ou s'en écarte-t-il ? Nous l'ignorons; ce que nous savons, c'est qu'il ne sera que peu apprécié en Italie, jugé par Balthazar Castiglione indigne d'un parfait courtisan; en France, au contraire, il jouira, et ceci jusqu'au *xvii^e* siècle, d'une vogue telle qu'il sera considéré — c'est le Père Mersenne qui nous l'apprend — comme la danse réellement « propre à notre nation ». Il en est ici plusieurs variétés : *branles simples* qui, selon Tabourot, conviennent « aux anciens », *branles gays*, bons « pour les jeunes mariés »; d'autres encore, « de Poitou », « de Haulberroys » (= du Haut-Barrois), dont les noms indiquent clairement la provenance.

Nous avons déjà parlé des *gaillardes* — venues, dit-on, de Lombardie — qui se dansent « par hault »; certaines d'entre elles sont accompagnées de leur « subject en musique », c'est-à-dire de l'air dont est issue la ligne mélodique; ainsi pouvons-nous juger des transformations qu'a subies le texte d'origine.

Enfin, neuf *pavanes* viennent compléter cet ensemble de plus de soixante œuvres. Comment ce répertoire s'est-il formé ? Qui est l'auteur de ces danses ? Commençons par répondre à la dernière question; une quinzaine de ces pièces, tant basses-danses que pavanes et gaillardes, sont signées P. B., initiales sous lesquelles on a longtemps

voulu voir Pietro Paolo Borrono, attribution maintenant abandonnée; la personnalité de ce P. B. reste mystérieuse, mais pour peu de temps encore, nous assure-t-on. Ce répertoire pour luth, sans doute établi par un des musiciens attachés à la firme de la rue de la Harpe, est puisé à des sources diverses : certaines basses-danses : *Puisqu'en deux cuers, Tous mes amys, Le corps s'en va*, sont choisies parmi les chansons récemment publiées par la maison; P. B. ne les transcrit pas, il ne fait que s'en inspirer; d'autres basses-danses plongent des racines profondes dans le passé, telle *Cœur angoussieux* — signée aussi P. B. — dont le titre rappelle une ballade célèbre de Christine de Pisan, *Duel angoussieux*, qui fut mise en musique par Binchois. L'air à danser est formé de fragments mélodiques de la longueur d'un vers empruntés à cette chanson; ils seront chargés de formules ornementales puis répétés sous des formes variées; c'est encore ainsi qu'est traitée *la Magdalena*, basse-danse composée par P. B., sur *Mon seul plaisir, ma douce joye*, chanson célèbre de Dufay, maintes fois remise au goût du jour, que Magdelaine et ses « demoiselles », au cours du *Mystère de la Passion*, à Mons en 1501, chantent sur scène, tout en « se démenant honnestement et joyeusement ». C'est sans doute cette scène qu'évoque le titre de la basse-danse; quant à la *Rote de Rode*, son origine remonte à une époque plus lointaine encore... Si, dans un ouvrage non spécialisé, nous citons ces sources lointaines, ce n'est pas pour satisfaire à des manies d'archéologue ou de bibliographe, mais bien parce qu'il nous a semblé que, trop souvent, l'histoire de la musique était celle des formes plutôt que celle du fond; il est vrai qu'il n'est pas toujours facile d'analyser les éléments qui constituent la substance même d'une œuvre. Les danses, à ce point de vue, ont une place à part; une chanson savante connaît-elle le succès : les ménestriers s'emparent de la mélodie — ce peut être la partie de supérius ou celle de ténor —, en modifient le rythme, l'adaptent à la chorégraphie; un siècle plus tard, le titre en sera oublié ou altéré; on désignera alors cette pièce du nom du personnage qui la chante ou on adoptera un « à peu près », mais la musique, elle, demeure — parfois avec quelques adjonctions — et il lui arrive de continuer sa course, avec des vicissitudes diverses, pendant des années encore... Aucune forme d'art ne connaît

une survie d'une telle durée; il ne s'agit pas là d'un simple processus de répétition, mais d'une réelle transformation à laquelle les exécutants participent sans cesse; une élaboration analogue se fait aujourd'hui devant nous dans la musique de jazz... La bonne fortune, dans le cas des danses de 1530, est qu'un luthiste ait recueilli pour nous un moment de cette évolution; sans ce retour à la musique écrite, conservé en un *unicum*, la descendance de bien des chansons des siècles précédents n'aurait jamais été reconnue...

Sources françaises, contemporaines et traditionnelles, sources italiennes aussi; telle pavane, telle gaillarde, adoptent l'air des *paduane alla venetiana*; de nombreuses danses s'édifient sur ces *ostinati* dont l'origine n'est pas encore certaine, mais dont il semble que l'Italie ait fixé l'usage systématique, basses qui, bientôt, pénétreront dans toute la musique instrumentale de l'occident; voici une *gaillarde* dont le dessus rythmé et rapide se déploie au-dessus d'un *pass'e mezzo antico* (ex. 27) :



Ex. 27.

une autre a pour base la *Romanesca* ; cette « Gaillarde la Romanesque », comme l'appelle Arbeau, qu'au temps de sa jeunesse — encore qu'il l'ait trouvée « trop fréquentée et triviale » — il « avait toujours sur (ses) lutz et guiterles », lorsqu'il donnait des « aulbades »... Maints exemples d'autres *ostinati* pourraient être relevés, mais il nous semble plus intéressant de signaler que c'est en France — et dans notre recueil — que ces basses apparaissent pour la première fois intégralement; Capirola (1520) les connaît, mais ne les utilise que partiellement, comme support de danses françaises, d'ailleurs; quelques années plus tard, nous les retrouverons en Allemagne et ensuite en Italie, fait curieux qui mériterait d'être expliqué.

Pour la plupart, les danses de ce recueil sont d'une extrême clarté, d'une coupe parfaitement régulière; chaque section, formée en général de quatre mesures, est variée avec habileté, souvent avec bonheur et ceci est vrai des suites tripartites Basse-danse — Recoupe — Tourdion, et des paires Pavane — Sauterelle, et Pavane — Gaillarde; presque toutes sont à deux parties seulement; un dessus animé, volubile, à l'accentuation précise, une basse qui se borne à marquer les harmonies et à ponctuer le rythme avec précision; rares sont celles à trois : certaines gaillardes, à la fin du volume, sont d'une écriture remarquable; la polyphonie en est aisée, les imitations se répondent, s'enlacent avec une facilité apparente, les ornements s'incorporent à la ligne mélodique sans qu'il y paraisse; la tonalité s'impose franchement, sans hésitation ni heurts. Pièces sans prétention mais d'une originalité propre, d'un caractère nettement instrumental; quel chanteur pourrait se risquer à dévider, sans reprendre souffle, ces longues chaînes de notes que ne viennent couper aucun silence ? L'on sent que ces danses ont été pensées en fonction du luth sur lequel, d'ailleurs, elles sonnent avec une plénitude que la seule lecture ne permet pas d'imaginer; pièces qui paraissent simples tout en étant subtiles, dont il se dégage une fraîcheur et un élan indéniabiles, qui longtemps charmeront danseurs et auditeurs de France et de l'étranger.

Telle est la littérature pour luth, orgues, espinettes et manicordions que nous a laissée Pierre Attaignant, celle du moins destinée aux instruments dits d'harmonie, à

ceux qui peuvent exécuter des pièces polyphoniques; si nous laissons de côté les deux livres pour flûtes, il nous faut maintenant attendre une vingtaine d'années — et un changement profond dans le goût et les idées —, avant de voir paraître de nouveau à Paris des recueils de tablatures.

LE LUTH DANS LES FLANDRES.

Pourtant l'art instrumental de France et d'Italie ne reste pas enfermé dans des frontières étroites; nous avons vu qu'il s'était répandu en Allemagne, en Pologne, en Hongrie; il pénètre très rapidement dans des contrées plus proches de nous, dans les Flandres et les Pays-Bas.

Dès 1545, deux imprimeurs, Jacques Bathen et Reynier Velpen donnent, « aux despens » de Pierre Phalèse — éditeur actif installé à Louvain — un premier livre de *Chansons reduictz en tabulature de luth* qui fut certainement accueilli avec faveur à en juger par les réimpressions qui se succèdent (1547 et 1549); encouragé sans doute par ce succès, Phalèse lance sur le marché, en 1546 et 1547, quatre autres recueils qui, fait curieux, sont tirés chacun et en français, et en latin. Il semble que notre « libraire » se soit plus attaché à propager la musique de luth étrangère qu'à susciter la création d'œuvres originales; le répertoire qu'il met à la portée du public comprend surtout des transcriptions de nombreuses chansons françaises et de quelques flamandes, de motets, enfin des danses diverses; le premier livre fait de larges emprunts aux recueils d'Attainnant et de Francesco da Milano, de quinze et de dix ans antérieurs à lui; le second puise surtout chez ce dernier; le troisième renferme des pièces « composées », nous dit le titre, « par l'excellent maître Pierre di Teghi, Paduan », mais Simon Gintzler est aussi représenté, sans être nommé d'ailleurs. Les nouveautés pénètrent maintenant rapidement : issues des presses vénitiennes, elles sont aussitôt mises en tablature française et publiées; le livre IV reproduit des fantaisies de Francesco da Milano et des danses de Pietro Paolo Borrono, le cinquième (1547) est une juxtaposition d'amples sections extraites de recueils parus outremont l'année précédente; nous y trouvons, entre autres, douze chansons de Giovanni Maria da Crema, quatre d'Antonio Rotta, trois de Bianchini, etc... Enfin, en 1552-53, Phalèse fait paraître l'*Hortus Musarum*, vaste anthologie en deux parties dont la première, écrite pour

luth seul, reproduit nombre de chansons déjà publiées par lui, auxquelles viennent s'ajouter des madrigaux, des fantaisies et des pièces pour deux luths; la seconde offre des chansons accompagnées de luth et, ce qui est plus rare, des motets sous la même forme.

L'ensemble de ce répertoire nous apparaît, au début, résolument tourné vers le passé, mais peu à peu, il se met au goût du jour : œuvres de Claudin d'abord, puis de Sandrin, de Cadéac, de Villiers; il en est qui nous intéressent tout particulièrement : ce sont celles d'auteurs originaires du Nord comme Crecquillon, Clemens non Papa, Chastelain, Rogier — ce Rogier Pathie, brillant organiste tant admiré des Italiens —, musiciens dont Phalèse est l'un des premiers à avoir reconnu et mis en relief le talent. Les chansons accompagnées de luth de l'*Hortus Musarum* n'empruntent rien au répertoire parisien : elles sont, dans l'ensemble, plus graves, d'une écriture plus contrapuntique; selon la coutume, l'adaptateur reproduit, sans le modifier, le supérior de l'ensemble polyphonique qui a servi de modèle, mais il s'efforce de sauvegarder sur l'instrument les entrelacs des voix inférieures; et parfois, il arrive à en accroître la puissance expressive.

Cette seconde partie de l'*Hortus Musarum* est certainement la plus originale et, de ce fait, la plus intéressante des œuvres qu'ait publiées Phalèse; au cours des années qui suivent, il continuera à chercher ses modèles et à Paris, et en Italie : le *Luculentum theatrum* de 1568 reproduit, entre autres, des branles de Bourgogne mis en tablature par Adrian Le Roy, chanteur, compositeur et luthiste de talent, au surplus le plus grand éditeur français du siècle, dont nous parlerons bientôt plus longuement; le *Theatrum musicum* de 1571 fait des emprunts à Giulio Cesare Barbetta de Padoue, à Melchior Newsidler et à Sixt Kargel, le *Thesaurus Musicus* de 1574 à Albert de Rippe et à Valentin Bakfark. Enfin, la littérature pour guitare et pour cistre ne sera pas négligée; là encore, l'influence d'Adrian Le Roy sera prépondérante : les quatre cinquièmes des pièces de guitare de 1570 proviennent de ses recueils; quant au cistre, ni Viaera, ni Sébastien Vreedman, chargés de constituer ces recueils, ne parviendront à se dégager de l'emprise du Parisien...

Ne reprochons pas trop à notre libraire-éditeur d'avoir « butiné » chez les uns et les autres : son activité, com-

merciale au premier chef, a quand même servi la musique en aidant à faire connaître des œuvres qui, sans lui, n'auraient certainement pas pénétré aussi profondément dans les Flandres, les Pays-Bas et même l'Allemagne du Nord. Il a parfois, il ne faut pas l'oublier, été le promoteur d'œuvres nouvelles : tel le *Pratum musicum* — qui verra le jour à Anvers en 1584 — ouvrage dû au brillant luthiste Emmanuel Adriaensen, où une large part est faite à Roland de Lassus, à Philippe de Monte et aux madrigalistes tant italiens : Ferretti, Striggio, Ferrabosco, que fiammengo-italiens : Cyprien de Rore, Jacques de Wert; des œuvres pour plusieurs luths y apparaissent; non plus des duos, mais des ensembles de trois ou quatre instruments de tons divers, qui soutiennent chacun, à l'aide d'accords disposés d'une manière différente, une voix ou un groupe de voix — le lied flamand d'Hubert Waelrant : *Als ick u vinde*, pour quatre luths, empreint d'une charmante bonhomie, est traité avec des harmonies étagées, très simples, pourtant chatoyantes —, ensembles qui annoncent les « concerts de luth » du xvii^e siècle, qu'illustreront van den Hove, Jean-Baptiste Besard et Nicolas Vallet.

TABLATIRES LYONNAISES

Ne revenons pas tout de suite à Paris, arrêtons-nous d'abord à Lyon, ville cosmopolite, centre artistique d'une grande vitalité, en liaison permanente avec Milan, Florence, Venise, où luthistes et *faiseurs d'instruments* allemands et italiens résident nombreux depuis le début du siècle. Jetons un coup d'œil sur les tablatures qui y sont nées! Le premier éditeur de musique est Jacques Moderne, dit « le Grand Jacques », Dalmate d'origine, installé « près Notre-Dame de Confort », la paroisse des Florentins. Dès 1529, un an à peine après Pierre Attaingnant, il commence à publier des recueils de messes et de motets que suivront bientôt onze livres de format plus maniable : *le Parangon des chansons*; mais nous ne trouvons pas trace d'œuvres instrumentales avant 1547, date à laquelle un Vénitien, Francesco Bianchini — qui francise son nom en François Blanchin — publie une *Tablature de lutz en diverses formes*, dont le trait marquant semble être de nous offrir, à côté de « pseaulmes », de chansons, de pavanés et de gaillardes, des basses-danses dont la présence est

due, sans doute, à l'influence de la tradition provinciale française. Deux ans plus tard, un luthiste peu connu, d'origine milanaise, G.-P. Paladino, qui fut peut-être au service du duc de Lorraine, publie de grandes fantaisies animées, solidement construites, des transcriptions de chansons, de madrigaux et de motets, des pavanés, fantaisies et gaillardes. Enfin, la dernière tablature issue des presses de Jacques Moderne que nous connaissions est le *Liber primus* de Valentin Bakfark, publié lors de sa venue en France et dédié au cardinal de Tournon.

Jusqu'à ces dernières années, Simon Gorlier était, pour nous, un mythe. Nous le connaissions par une liste d'ouvrages que l'on disait imprimés par lui : tablatures de flûtes, d'espinettes, de « guiterne » et de cistre mais aucun ne nous était alors parvenu. Depuis peu, des découvertes ont été faites : il apparaît à Paris comme joueur de « guiterne » et compositeur et, à Lyon, comme imprimeur du *Premier livre de luth* de M. Jean Paule Paladin, contenant *fantasies, motetz, madrigales, chansons françoises, pavanés et gaillardes*, recueil dont le répertoire se rapproche plus des éditions italiennes que des françaises : madrigaux d'Arcadelt et de Cypriano de Rore, chansons de Gardane, de Janequin, de Sandrin, motets de Claudin et de Jacotin, sans parler des airs de danse qui ne sont pas simplement des transcriptions, mais de véritables variations, chaque pavane ayant trois reprises ornées « *altro modo* » et la gaillarde une reprise deux fois plus longue. Danses très différentes de celles de P. B. publiées par Attaingnant ; celles de Paladin sont recherchées, d'un style maniéré : des imitations circulent entre les voix ; il ne s'agit plus de pièces fonctionnelles, ou pouvant l'être, mais d'œuvres écrites pour mettre en valeur un virtuose.

Nous verrons tout à l'heure qu'en plus des tablatures, Jacques Moderne publie, pour des ensembles instrumentaux à quatre parties, la *Musique de Joye*, anthologie de *Phantaisies instrumentales* et de *danses musicales* du plus haut intérêt, mais, d'abord, revenons à Paris.

TABLATURES PARISIENNES VERS 1550. LUTH, GUITARE, CISTRE ET MANDORE

Vers 1550, l'on constate que le goût a nettement évolué au cours des dernières années ; les doctrines exposées

par les poètes de la Pléiade se répandent dans le public : du Bellay condamne « rondeaux, ballades, vyrelaix... chansons et autres telles épisseries » et Tahureau les traite de « vieille quinquaille rouillée ». Il faut prendre les Anciens pour modèles, cultiver les genres nobles : odes, hymnes, sonnets; « marier les odes à la lyre », « accorder le luth aux odes »; pour la première fois, un poète joint un supplément musical à un volume de vers : c'est ce que fera Ronsard pour l'édition des *Amours* de 1552; il est reconnu que le texte doit être, non pas soumis à la musique mais compris de tous, que l'audition, quels que soient les croisements ou les rythmes divers des voix, doit demeurer claire; ainsi s'impose peu à peu l'idée d'adopter une écriture simple, homophone, laissant à la poésie toute sa valeur; Jacques Arcadelt avait publié quelques chansons dans ce style dès 1547, mais il semble que ce soit Pierre Certon, maître des enfants de la Sainte-Chapelle du Palais, qui joue le rôle le plus important dans ce mouvement; il applique d'abord les préceptes de la Pléiade aux deux pièces qu'il écrit pour Ronsard, puis, la même année, livre au public un recueil entier — le premier du genre — consacré à des chansons en ce style nouveau; peu après, celles-ci paraissent adaptées à la voix accompagnée de guitare, sous le nom de *voix de ville* — quoique le terme *vau de ville* ne soit pas tout à fait abandonné —. Seul le choix des poèmes ne répondait pas aux critères énoncés par Du Bellay; *Laissez la verde couleur... ou O combien est heureuse...* de Mellin de Saint-Gelais étant justement parmi les œuvres que Du Bellay, dans sa *Défense et Illustration de la langue françoise* réproouve et traite de « vulgaires » : pièces strophiques, presque toujours syllabiques, aux harmonies simples, elles seront rapidement chantées « ès carrefours »; les chansons polyphoniques, « plus musicales », au contrepoint savant, continueront à fleurir, surtout dans les provinces du Nord et dans les Flandres; il n'est que de songer au succès de Roland de Lassus pour se convaincre que leur vogue ne diminue pas, mais les nouvelles venues n'en poursuivent pas moins leur ascension; elles gagnent la Cour, s'affinent, acquièrent une dignité nouvelle; ces chansons que « jadis, on appelait *voix de ville* », écrira-t-on en 1571, deviennent, dans le dernier tiers du siècle, *airs de cour*; faciles à chanter et à accompagner, elles répondent à l'idéal que pour-

suivent Ronsard et ses amis : « accorder » musique et poésie; aussi le luth, apprécié jusqu'alors à l'instar de tant d'autres instruments, devient-il, vers 1550, celui qui, pour les poètes, incarne le symbole de l'union dont ils rêvent et que, selon eux, les Anciens auraient réalisée; Jean de La Péruse, Jodelle, Olivier de Magny, Tahureau louent, du luth, « l'accord harmonieux avec le chant », évoquent « la voix et les doigts » qui animent le vers, le son aussi.

Au théâtre, le chant accompagné fraye son chemin et, dans une Moralté de Barthélemy Aneau, l'on voit entrer en scène Arion « chevauchant un dauphin », « sonnante sur un luth ou lyre un chant piteux et lamentable » qui n'est autre que l'émouvante chanson de Sandrin : *Douce mémoire en plaisir consommée...*

Si nous insistons sur l'engouement que suscite « une voix franche jointe à l'harmonie douce du luth », sur la conception humaniste de la musique, c'est qu'à chaque époque et dans des pays divers, nous voyons toujours le chant accompagné introduire les éléments d'un style nouveau dans la musique instrumentale : c'est ce qui s'est produit pour le madrigal et ce qui se produira en France, peu après 1550, pour l'air et le psaume.

Sous le règne de François I^{er}, mort en 1547, le centre de l'édition musicale parisienne se trouvait situé chez Pierre Attaignant — en la Rue de la Harpe, près l'église Saint-Côme, non loin de la rue Saint-Jacques — « longue rue pleine de libraires », dira-t-on encore au XVIII^e siècle. En 1549, cet éditeur termine sa grande série de trente-cinq livres de chansons et publie des pièces « esleues... recolligées » de ses anciens recueils. Il touche au terme de sa carrière. La relève, en matière de publication de musique instrumentale, sera essentiellement assurée par trois firmes : la première, qui fera son apparition en cette année 1549, est celle de Nicolas Du Chemin, à qui nous ne devons qu'une seule tablature, celle de Julien Belin (1557), œuvre d'un artiste connaissant bien son instrument, sachant transcrire une polyphonie avec habileté, parfois même avec force, sans toutefois faire preuve de réelle originalité; en 1550, Robert Granjon et Michel Fezandat s'associent et viennent s'installer en face de leur confrère — pour peu de temps d'ailleurs —; Granjon repartira pour Lyon et Fezandat seul poursuivra sa carrière, dans

la même rue, en l'hôtel d'Albret; au cours de l'été 1551, une association plus durable, celle d'Adrian Le Roy et de Robert Ballard, se crée et se maintiendra durant un demi-siècle — jusqu'à la mort d'Adrian Le Roy en 1599 —, le nom de Ballard restant attaché à la firme jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Les deux cousins, Adrian Le Roy et Robert Ballard ouvrent donc boutique, à l'enseigne de Sainte-Geneviève, rue Saint-Jean de Beauvais, dans une maison proche de celle de Granjon; presque toute la production musicale de la capitale s'élaborera sur quelques mètres carrés entre des rues tranquilles...

La clientèle semble avoir été nombreuse : nous avons vu que le tirage, pour les tablatures, s'élevait en général à 1 200 exemplaires, destinés à cette clientèle qui s'étend dans toutes les couches de la société. Ceux qui achètent des livres : professionnels, membres de la corporation des joueurs d'instruments, organistes, « maîtres d'instrumentz de musique et luths » et amateurs, peuvent souhaiter acquérir des instruments et, à Paris, nombreux sont les « faiseurs » aptes à satisfaire leurs désirs. Il suffit d'entrer dans une boutique dont la « montre » donne sur la rue — et les instruments y sont exposés « sur des petits tapis de laine » — pour se procurer un instrument, à cette époque, accessible même à une bourse modeste : si nous nous reportons à la période antérieure à la crise financière qui secoua l'Europe vers 1559, l'on peut évaluer deux cistres de tailles différentes — un ténor et une basse — à 40 sols tournois, c'est-à-dire au prix d'un bahut de chêne long d'un mètre cinquante; pour la moitié de cette somme, l'on peut acheter un luth et son étui, ou bien un manicordion. Les firmes des « faiseurs » d'instruments sont d'importance très variable. Certains, à la tête de fonds de commerce considérables, possèdent plusieurs centaines d'instruments : l'un en laisse environ 300 achevés, dont plus de 60 luths et autant de mandores; un autre 350 terminés et une quarantaine en préparation, dont 169 mandores et 78 luths, chiffres impressionnants!... Quant aux « guyterniers », nous savons que deux d'entre eux détiennent 76 instruments finis et plus de 300 en cours de fabrication.

Si les professionnels sont les meilleurs acheteurs — en effet, on a calculé que chacun d'eux utilisait, en moyenne, une bonne dizaine d'instruments —, il est des particuliers

qui, pour leur plaisir, acquièrent et des instruments et des livres. Certaines villes organisent même des écoles de luth pour les enfants et nombreux sont, à Paris, les artistes qui accueillent des jeunes pour leur enseigner la pratique d'un instrument...

Un des virtuoses les plus célèbres alors était Albert de Rippe de Mantoue, « joueur de luth et vallet de chambre » de François I^{er}, puis de Henri II, un des officiers domestiques les mieux payés — 600 livres par an —; venu à la Cour de France en 1528, il y demeurera, « comblé d'honneurs » jusqu'à sa mort en 1551. Mellin de Saint-Gelais, J. Dorat, Jean-Antoine de Baïf, Ronsard, lui consacrent des épitaphes laudatives et un de ses élèves dira de lui, avec fierté : il avait « donné plaisir de son industrie à un Pape, à un Empereur et à un roi d'Angleterre ». Son œuvre ne paraîtra qu'après sa mort et ceci grâce à Guillaume Morlaye, « excellent joueur de luth », marchand d'instruments de musique, étrange personnage qui se trouve mêlé à une entreprise de traite des noirs au Sénégal et aux Antilles, qui fait aussi des avances gagées à des artistes impécunieux — aux célèbres graveurs Pierre Millan et René Boyvin entre autres —; c'est ce disciple, à la personnalité assez inquiétante, qui se chargera de mettre en lumière, « à grands frais et mises, soing et diligence », les tablatures de son maître; dès 1552, il s'entend avec Michel Fezandat, l'ancien associé de Granjon, pour la publication de ces recueils, sans pour autant s'oublier lui-même; le contrat prévoit d'éditer, outre les pièces de Rippe, les siennes et celles de « plusieurs bons auteurs », et il est même question d'« autres tabulatures de guiterne ou d'espINETTE ». En fait, de 1552 à 1558, il paraîtra, chez Fezandat, six livres de tablatures de luth de Rippe, trois de Morlaye, auxquels il faut ajouter un livre de « psalmes » mis en musique par Pierre Certon, réduits en tablature de luth par Morlaye, où la partie du dessus est « notée pour chanter en jouant »; enfin quatre livres de *guiterne* : les deux premiers dus à Morlaye, le troisième à Simon Gorlier, le quatrième à Morlaye et « quelques bons auteurs »; dans celui-ci, à côté des pièces pour *guiterre* se trouvent quelques danses *reduites au jeu de la cistre*.

A la même période, Adrian Le Roy et Robert Ballard lancent leur maison d'édition en publiant, eux aussi,

des tablatures. Entre 1551 et 1554 paraîtront cinq livres de guitare, les trois premiers et le cinquième dus à Adrian Le Roy, le quatrième à Grégor Brayssing d'Augsbourg et, parallèlement, seront livrés au public huit livres pour le luth et deux pour le cistre.

Immense répertoire de fantaisies, de danses, de transcriptions de chansons, de motets et madrigaux d'un style très différent de celui des pièces d'Attaignant — qui datent déjà de près d'un quart de siècle —, plus proche de celui des œuvres italiennes contemporaines, mais, dans l'ensemble, plus recherché, plus maniéré. Deux personnalités dominent tout ce groupe d'œuvres, deux musiciens, compositeurs et virtuoses, Albert de Rippe et Adrian Le Roy; Guillaume Morlaye fait plutôt figure de « doublure » ayant trop souvent recours à de « bons auteurs » pour compléter ses recueils et Simon Gorlier montrant plus d'originalité dans les injures qu'il adresse au calviniste Loys Bourgeois, compositeur et théoricien : « trougnon d'espinette », « batteur de harpe », etc. que dans l'art d'adapter des chansons à trois à la guitare.

Avant de parler des « nouveautés » : psaumes au luth ou *voix de ville* à la guitare, jetons un coup d'œil rapide sur l'œuvre de l'aîné des compositeurs représentés ici, Albert de Rippe, d'abord sur la partie la plus originale de son œuvre : les fantaisies dont nous possédons une trentaine au total. Elles ont été écrites, on le sent, par un musicien de la lignée des grands luthistes de l'école vénitienne de 1546 : même solidité de la construction, même rigueur dans le développement, même habileté à tirer parti des divers registres de l'instrument; à ces qualités s'ajoute une liberté d'allure qui lui est propre et aussi un goût pour la virtuosité, pour la difficulté vaincue — tendance inconnue du « divino Francesco » —. Rippe se laisse entraîner à écrire de larges accords de quatre sons, enserrant plus de deux octaves, à bondir de la tessiture la plus grave du luth aux notes les plus élevées, créant ainsi, d'ailleurs, des lignes tendues d'une grande beauté; l'on est en présence d'une technique plus neuve, d'une sorte d'écartèlement de la polyphonie qui met en évidence le caractère foncièrement instrumental de ces pièces; il est impossible d'imaginer des voix, de tessiture différente, énonçant chacune un fragment de ces longs traits qui doivent s'enchaîner parfaitement; la fin de la première

Fantaisie (*Quart livre*), avec ses arpèges qui s'étirent, se détendent, s'écroulent même, ne se prête pas non plus à une interprétation vocale (ex. 28).



(Transcription A. Souris et R. de Morcourt)

Ex. 28.

L'oscillation entre le majeur et le mineur, la manière de passer du binaire au ternaire, autant d'éléments qui traduisent une sensibilité vive que la hardiesse des

harmonies de la troisième Fantaisie (du même *Quart livre*) ne fait que confirmer (ex. 29) :



(Transcription A. Souris et R. de Morcourt)

Ex. 29.

Il faudrait pouvoir analyser ces œuvres, de structure tripartite, dont le développement s'organise avec logique, examiner aussi les chansons empruntées à Sandrin, à Claudin, à Janequin, que Rippe recouvre d'une ornementation très abondante dont les longs traits rapides, coupés par des accords bien frappés, évoquent plutôt

l'écriture de clavier; écouter les effets d'écho, heureusement traduits de l'œuvre de Gentian; il faudrait aussi pouvoir regarder comment sont évoqués les grands motets de Claudin de Sermisy et de Conseil, comment on anime la paire pavane-gaillarde, où chaque phrase de la danse vive est répétée avec une variation...

Avant de parler de Guillaume Morlaye, auteur (si l'on ose employer ce mot) de trois livres de luth et autant de guitare, d'une adaptation de psaumes accompagnés de luth, disons un mot de l'instrument nouveau venu, d'origine espagnole, auquel, brusquement, l'édition musicale parisienne va donner, entre 1552 et 1558, une place importante. Son succès n'est que de fraîche date; voici, en 1556, ce qu'en dit un écrivain : « En mes premiers ans, nous usions plus [du luth] que de la Guiterne : mais depuis douze ou quinze ans en ça, tout nostre monde s'est mis à Guiterner, le Luc presque mis en obly, pour estre en la Guiterne je ne sçay quelle Musique, et icelle beaucoup plus aisée que celle la du Luc. » Il est plus aisé d'en jouer que du luth; c'est peut-être là la raison de cette vogue soudaine : le luth a six rangs de cordes, la guitare quatre seulement, c'est-à-dire sept cordes — les trois rangs graves étant doubles, la chanterelle simple — accordées en quarte, tierce et quarte.

Les livres de tablature de Morlaye contiennent fantaisies, pièces vocales réduites en tablature, et danses; comme fantaisies, surtout des pièces légères non imitatives, proches d'esprit des préludes du premier tiers du siècle, où alternent longs traits et accords répétés; rares sont celles qui s'apparentent au *ricercar* en imitations; les pièces vocales, quelques *villanesche*, un motet, deux psaumes, et surtout des chansons, qui empruntent leurs modèles aux contemporains : aux favoris de 1530 — comme toujours — Claudin, et Janequin, auxquels s'ajoute Sandrin dont une même chanson figure sous trois formes différentes. Les danses sont nombreuses, sans doute prises au *Troisième livre de danseries* d'Attaignant. Morlaye fait usage aussi de basses obstinées, tant *pass'e mezzo* que *romanesca*; il nous offre des branles, entre autres, sur *Tin que tin tin* que nous pouvons rapprocher des *Tintelores* du recueil de Jean d'Estrée, de celles du *Dublin Virginal Manuscript*, toutes descendantes d'un ténor de chanson du xv^e siècle : *Trin-*

galore. Morlaye fait une place au répertoire étranger : outre les villanesche italiennes, plusieurs versions du *Conde Claros*, ballade espagnole, thème cher aux vihuélistes sur lequel Valderrabano écrit quarante-sept variations et Pisador trente-sept, Morlaye se bornant au chiffre — pourtant respectable! — de onze; non loin de cette œuvre espagnole, un *Hornepipe d'Angleterre*, imitation de la cornemuse que nous trouvons chez les virginalistes anglais et qui, déjà, avait été évoquée par les luthistes italiens, pièce basée sur deux ou trois harmonies dont la structure est simple, primitive même; c'est sans doute une survivance d'une très ancienne pratique.

Il semble que dans les livres de guitare édités par Fezandat, l'on aperçoive certains courants profonds qui n'affleurent que rarement dans les recueils plus savants; cela nous autorise-t-il à qualifier la guitare d'instrument populaire? Les musiciens semblent, au xvi^e siècle, la considérer comme un instrument mineur; et pourtant on le trouve chez tous, dans les mains des nobles, comme dans celles des bourgeois les plus modestes; les poètes l'apprécient, et Jacques Tahureau se souvient des :

... gays sospirs d'une chanson
Contre-concordante au gentil son
D'un luc, d'un cistre ou de guiterre...

Nous en arrivons à Adrian Le Roy, compositeur, chanteur, luthiste, guitariste et éditeur de musique; dans sa jeunesse « serviteur héréditaire » de Claude de Clermont, baron de Dampierre, père de cette Catherine qui fut l'*Artémis* d'Amadis Jamyn, la *Pasithée* de Pontus de Tyard. De par sa parenté avec les Ballard, il se trouve allié aux musiciens du roi : aux luthistes d'origine écossaise : Charles et Jacques Edinthon comme aux organistes Jean Dugué et Thomas Champion dit « Mithou »; c'est dans ce milieu proche de la cour et de l'Académie qu'il travaillera.

Si l'on met à part les tablatures d'Albert de Rippe, celle de guitare due au « Maître joueur de Lucz » Grégor Brayssing d'Augsbourg et celle de Valentin Bakfark, tous les recueils instrumentaux qui sortiront des presses de la rue Saint-Jean-de-Beauvais seront l'œuvre personnelle d'Adrian Le Roy. Le premier livre de tablature de luth, qui est en même temps le premier que fait

paraître la maison d'édition, nous offre trois motets, quatre chansons et des danses. Nous en avons extrait le début de la pavane *Si je m'en vois* (ex. 30) qui vous montrera le style extrêmement orné qu'adopte, dès ses débuts, Adrian Le Roy qui, à chaque section de danse, énoncée d'abord simplement (ex. 30 a), joint une version plus ornée, « plus diminuée » (ex. 30 b); ce que Rippe ne faisait que pour les mouvements vifs, il le fait pour les deux termes de la suite :

a)



b)





Nous en avons rapproché deux autres versions (ex. 31 a et b) destinées à la « guiterre » et représentant la forme simple suivie de celle plus ornée, l'exemple 32 étant pour le cistre :





Ex. 31.



Ex. 32.

Nous avons pensé qu'ainsi on verrait tout de suite ce qui peut se réaliser sur chacun des instruments, le luth ayant une plus grande étendue, des basses plus profondes, la possibilité de mettre un écart entre le dessus qui « gringotte » et les accords qui le soutiennent; écriture plus ramassée pour la guitare, ce qui entraîne, d'une manière pratique, la suppression de la basse et la présence d'accords de quarte et sixte qui s'entendaient peut-être moins qu'il ne paraît, étant donné que l'on pouvait faire résonner la seconde corde « du chœur » à l'octave grave du *ré*.

Dans le texte pour cistre, aucune polyphonie, une juxtaposition d'accords que l'on bat et rebat, jeu qui rappelle celui du banjo — duquel, d'ailleurs, nous pouvons rapprocher le cistre qui, comme lui, est monté de cordes de laiton que l'on touche d'un petit bout de plume faisant office de plectre; sans doute cet instrument est-il le moins intéressant de tous ceux dont nous avons parlé, son ambitus limité et sa sonorité monotone et rude le

rendant peu apte à exécuter autre chose que des danses; et pourtant Adrian Le Roy lui consacra, en 1564 et 1565, deux recueils où, à côté de celles-ci figurent aussi des psaumes mais nous ne possédons pas de chants accompagnés de cistre, comme ceux dont parle Tahureau.

Les deux livres pour voix et guitare que nous a laissés Adrian Le Roy sont, l'un et l'autre, d'un très grand intérêt; le second, celui qui nous offre les *chansons en forme de voix de ville*, transcrit presque intégralement le livre de Certon de 1552, celui où se marque déjà nettement le style nouveau, celui qui annonce l'*air*; certaines de ces pièces suivent de près la version polyphonique originale, portant, toutefois, la mention : *chansons à plaisir*, ce qui indique, comme nous l'avons déjà dit, qu'il faut laisser au chanteur toute liberté pour orner la mélodie; l'accompagnement, d'ailleurs, révèle, par la présence de silences, les endroits où il conviendra d'attendre le chanteur (voir ex. 33, mesures 2, 3 et 5). Regardons le début de « l'élégie ou chanson lamentable de Vénus sur la mort du bel Adonis » de Mellin de Saint-Gelais : *Laissez la verde couleur* (ex. 33) :

Lais - sez la ver - de cou - leur,

O! prin - ces - se Cy - thé - ré - e

Ex. 33.

D'autres détails d'exécution nous sont encore donnés par la tablature, mais nous aurons l'occasion de revenir sur ce point à propos des psaumes.

Certaines chansons sont transformées en pavaues, gaillardes, branles gays; parfois le premier accompagnement est suivi de deux « Autrement » variés dont l'ornementation va croissant.

Le cinquième livre est en majeure partie une transcription de chansons d'Arcadelt qui, dès 1547, nous l'avons vu, avait témoigné de son goût pour la musique simple, homophone; ici, la guitare double le chant, ce qui nous fournit maintes précisions quant aux altérations; une charmante villanelle du même auteur s'y est glissée : *La Pastorella mia...*

Malgré leur intérêt, nous ne pouvons rester plus longtemps sur ces recueils; mais il a survécu si peu de pièces libres de ce musicien, que nous tenons à vous montrer le début de la *Deuxième Fantaisie* pour guitare (Livre I) (ex. 34) :





Ex. 34.

En dépit de sa simplicité apparente, elle se déroule avec souplesse, amorçant de-ci de-là de brèves imitations, dessinant de jolies courbes habilement disposées.

Quittons la guitare! Si Le Roy s'intéresse à tous les instruments, s'il publie, pour chacun d'eux, des instructions, il est surtout — il faut le reconnaître — un luthiste, et c'est dans la manière dont il traite l'écriture pour cet instrument qu'il donnera le meilleur de lui-même. Nous avons déjà vu que son premier ouvrage était dans la ligne traditionnelle. Son *Tiers livre* va nous apporter vingt et un psaumes, le tout « mis selon le sujet ».

Depuis longtemps, nous savions que, dans l'intimité, l'on aimait — surtout chez les protestants — chanter des psaumes en s'accompagnant; Eustorg de Beaulieu n'écrivait-il pas à Marot qu'il « recorde ses chansons divines sur son jeu de manicorde »? Maintes allusions sont faites aux « saintes chansonnettes » et aux « célestes chansons » mais c'est la première fois qu'une réalisation nous en est offerte.

Dans ses psaumes, avec une sobriété voulue, Le Roy soutient la voix détachée du reste de la polyphonie, mais il la double continuellement; ce procédé évidemment destiné à aider l'amateur nous fournit des renseignements précieux sur l'exécution même du psaume. Loys Bourgeois — ce musicien calviniste dont nous avons parlé tout à l'heure — conseille, dans son traité de 1550, *le Droit chemin de musique* de chanter les demi-minimes « comme de deux en deux, demourant quelque peu de temps d'avantage sur la première, que sur la seconde : comme si la première avait un point, et que la seconde fust une fuse. A cause que la première est un accord, et que la seconde est le plus souvent un discord, ou (comme on dit) un faux accord. Car les Musiciens ont telle liberté

en leur composition. A cause aussi qu'elles ont meilleure grace à les chanter ainsi que je dy, que toutes égales. » Le Roy, fidèle aux habitudes, notera le dessus en notes égales, se fiant au chanteur pour les pointer comme le demande Bourgeois, mais pour le luthiste amateur, il indique le rythme avec précision. Nous avons donc là une série de modèles précieux pour nous guider dans l'exécution de ce type de pièces, les conseils de ce pauvre Bourgeois n'étant, en général, pas pris en considération aujourd'hui. Voici le début de l'un de ces psaumes : *Exultate justi in Domino* (ex. 35) :

Res-veillez-vous chascun fi-del - le,

Me - nez en Dieu joyeur en - droit Lou

Ex. 35.

Comme dans les *voix de ville*, des silences aux cadences montrent la soumission de l'accompagnateur au chanteur, coutume, d'ailleurs, qui s'étendait à la musique pour plusieurs instruments, comme l'indique Tabourot.

Quelques années plus tard, Guillaume Morlaye présente à son tour des *Psalmes mises en musique par Maître Pierre Certon* qu'il réduit en tablature de luth tout en réservant la

partie du dessus... notée pour chanter en jouant ; transcriptions plus ornées, plus chargées que celles de Le Roy ; de nombreuses petites formules ornementales y circulent, certaines relient deux voix, d'autres se poursuivent en imitation, mais la suspension avant l'accord final n'est pas observée de manière aussi systématique que chez Le Roy ; plus décorés, plus mondains, ces psaumes nous paraissent moins répondre à un but d'édification et de prière que ceux d'Adrian Le Roy.

Le *Sixième livre* de Le Roy est entièrement consacré à des transcriptions de chansons, de Sandrin et d'Arcadelt surtout. Nous voyons, pour la première fois, apparaître Cypriano de Rore dans la musique instrumentale française. Les deux recueils pour chant et guitare ne répondaient que partiellement aux souhaits formulés par Du Bellay : le texte était mis en valeur, la musique réduite à un rôle subalterne, mais le ton n'était pas celui des auteurs de la Pléiade ; il faudra attendre 1571 et le *Livre d'Airs de cour mixz sur le lutz*, pour voir des « lettres... sorties des bonnes forges comme du Seig. Ronsard, Desportes et autres des plus gentils poètes de ce siècle », intimement unies au luth. « Chansons beaucoup plus legieres », dira Le Roy, que celles « difficiles et ardues » d'Orlande (= Roland de Lassus) précédemment mises par lui en tablature. Simples, élégants, strophiques, traités le plus souvent d'une façon homophone, tels étaient les airs de cour de Nicolas de La Grotte, « organiste ordinaire de la Chambre du Roy », parus deux ans auparavant et qui sans doute ont séduit notre luthiste. C'est à la fille de son premier protecteur, à Catherine de Clermont, comtesse de Retz, que Le Roy dédie ce recueil ; cette femme à qui l'on décerne les titres de « dixième Muse », « quatrième Grâce », siégeait à l'Académie du Palais, auprès de Ronsard, de Desportes, de Baïf, de Pasquier, qu'elle accueille en son hôtel, devenu le rendez-vous des écrivains, des philosophes et des artistes. Aussi ces « airs de cour » nous apportent-ils un écho de ces réunions à la fois doctes et charmantes ; deux des pièces : *Quand ce beau printemps je voy et Douce maïstresse touche...*, ont été écrites par Ronsard en faveur de Mlle de Limeuil, une des filles les plus connues de « l'escadron volant » de Catherine de Médicis ; une autre chanson de Ronsard *Je suis Amour*

le grand maître des dieux fut sans doute chantée au cours d'un Intermède, lors d'une fête donnée à Fontainebleau en 1564, dont nous parlerons plus loin.

Les adaptations de *Le Roy* maintiennent toute la polyphonie au luth qui, de ce fait, double l'air; les autres parties ne sont pas reproduites littéralement, elles sont coupées de silences, se morcellent, annoncent nettement l'écriture française de luth du XVII^e siècle, le « style brisé » des Gaultier. Version plus expressive que celle écrite pour les voix, grâce aux motifs ornementaux qui, non seulement renforcent la sonorité de l'instrument, mais s'intègrent de plus en plus dans la substance de la polyphonie, perdant le caractère de placage artificiel qu'ils présentaient à l'origine.

Premier *Livre d'airs de cour*... bien d'autres suivront, mais plus tard, au XVII^e siècle; de la chanson *Amors, amors* de Hayne à ces dernières chansons, le chemin parcouru est grand; la transformation profonde qui s'est produite se manifeste nettement, moins cependant que dans la musique purement instrumentale — et c'est ce dont nous allons pouvoir nous rendre compte tout de suite.

MUSIQUE POUR ENSEMBLES D'INSTRUMENTS

Musique de luth, musique pour « les orgues, épinettes et manicordions », nous venons de jeter un rapide coup d'œil sur les témoins d'un art que rendent sensible les instruments capables de faire entendre toute une polyphonie; mais ces ensembles que nous apercevons sur maints tableaux italiens ou flamands, sur maintes gravures allemandes ou françaises, comment étaient-ils constitués ?

Ils se présentent sous deux aspects : groupe d'éléments disparates, c'est le *broken concert* des Anglais que le Moyen âge a connu et dont l'origine remonte fort loin dans le temps; ou alors « concert » d'instruments d'une même famille : violes, flûtes à bec, chalemies, de tailles diverses — l'ambitus de chacun correspondant à celui d'une des parties d'un quatuor d'abord, puis d'un quintette ou d'un sextuor vocal —, de création plus récente, où se révèle l'esprit rationaliste de la Renaissance.

Il n'est plus question, comme aux siècles précédents,

de *hauts* et *bas instruments*, de ceux qui font « grand noise » et ceux « doux à ouyr », mais, en fait, d'ensembles de plein air et d'autres de chambre; les premiers unissent cornets, hautbois et trombones auxquels se joignent parfois les violons; ce sont ceux des musiciens de ville, chargés de sonner lors de l'entrée d'un personnage de marque, lors d'une procession en grande pompe ou bien, à Venise, le jour où s'arment les galées; instruments utilisés aussi pour les orchestres populaires qu'en France on va louer à la Corporation des Ménestriers... bandes qui tiennent une grande place dans la vie quoditienne; les autres, ce sont les flûtes traversières et douces, les violes de bras et de gambe, les instruments d'intimité que François I^{er} groupera dans la *Musique de la Chambre* quand il divisera la Musique du Palais et en détachera cuivres et bois, pour former la *Grande Ecurie*.

Rares sont les œuvres à destination précise; il en reste cependant quelques-unes qui nous serviront de guides; la grande masse est fournie par des recueils dont les titres, en France, en Allemagne, ou en Italie, indiquent la liberté laissée à l'exécutant : musique « convenable sur tous instruments musicaux », « accomodée aussi bien à la voix comme à tous instruments musicaux »... « *per sonar con ogni sorte d'instrumenti* », « *auff allerley Instrumenten zubrauchhen* ».

La quasi-totalité de ce répertoire, quels que soient les ensembles auxquels elle est destinée, nous est parvenue en parties séparées, écrites comme des œuvres vocales, sans aucune adjonction ornementale. Le soin des « embellissements » — qui peuvent être improvisés ou notés — est laissé à l'interprète. Cet art de l'ornementation, sans lequel il n'existe pas, à la Renaissance, de musique instrumentale, est soumis à des règles, différentes suivant les instruments, qui feront l'objet, pendant tout le siècle, d'ouvrages précis où s'affirme l'importance que revêtait, aux yeux des contemporains, l'application habile de ces préceptes. D'ailleurs, les méthodes pour instruments : *Musica Teusch* (1532) et *Musica und Tabulatur* (1546) de Hans Gerle — destinées au luth (nous l'avons vu p. 1265) et aux violes —, la *Fontegara* (1535) — consacrée surtout aux flûtes — et la *Regola Rubertina* (1542-43) — qui traite des violes encore —, ces deux dernières dues à la plume de Silvestro Ganassi del Fontego, « très illustre

joueur d'instrument de la Seigneurie de Venise »; enfin le *Trattado de glosas sobre clausulas* (1555) de l'Espagnol Diego Ortiz, Napolitain par adoption, *per antichita*, consacrant tous une partie égale à « l'instruction » proprement dite et aux préceptes d'ornementation; la partie strictement technique, très précise, nous donne maintes indications, pour les violes sur le doigté, la tenue de l'archet, pour les flûtes sur la tablature, sur le « coup de langue », des détails sur les différentes manières de produire le son, sur les « attaques », enfin — ce qui est très intéressant — sur le moyen d'obtenir des effets variés...

Ces conseils concernent surtout les violes de gambe et de bras, les flûtes « d'allemand », c'est-à-dire les traversières, enfin les « fleustes » douces ou « à neuf trous », nos flûtes à bec, et servent, de ce fait, aux autres « instruments à pertuis » : cornets, hautbois, cromornes, etc. Pierre Attaignant sera le seul, en France, à publier des recueils pour flûtes douces et traversières; il en édite deux, en 1533, (*Chansons musicales* et *27 chansons musicales*) qui ne diffèrent point, quant à la présentation, de ceux pour les voix; seul, l'ambitus semble avoir déterminé la destination de chacune des pièces, ambitus d'ailleurs toujours un peu plus étendu (d'une tierce environ) que ne l'indiquent les théoriciens; l'ornementation n'est pas notée, mais nous savons qu'un bon exécutant doit pouvoir « gringotter », c'est-à-dire jouer en « diminutions » et que certain acteur réussissait particulièrement à exécuter, sur « cornemuse ou fleuste », un « harribouriquet », refrain d'une de nos chansons. Les gambes — appelées par Gerle « grosse Geygen » — que l'on tient appuyées « à la jambe » — d'où leur nom — dans une position analogue à celle en usage aujourd'hui pour le violoncelle, ont des tables de résonance minces, des manches garnis de frettes, des cordes fines au nombre de cinq, puis de six, accordées, comme le luth, par quarts; elles font la joie des amateurs : « gentils hommes et gens de vertu » dira Philibert Jambe-de-Fer, et les ensembles de quatre, six ou huit violes sont loués pour leur extrême douceur, « soavissima e artificiosa ». Les violes de bras, *viola da braccio*, les « kleine Geygen » de Gerle, appelées « violons » par Philibert Jambe-de-Fer en 1556 — elles en ont maints caractères dont l'accord par quintes — sont de sonorité plus rude; elles continueront à être traitées

jusqu'aux dernières années du siècle, avec un certain mépris et considérées comme ne pouvant servir qu'à « conduire quelque danse ou mommerie ».

Hans Gerle ne s'arrête pas à fournir des exemples quant au mode d'exécution des pièces; il se borne simplement à transcrire, dans la notation propre aux violes, quelques pièces libres et des chansons allemandes; la plupart de celles-ci seront d'ailleurs remplacées, une quinzaine d'années plus tard, par des chansons françaises de Claudin de Sermisy, de Moulu, de Passereau. Silvestro Ganassi, au contraire, fournit des modèles très précis; il indique aux flûtes, dans la *Fontegara*, les divers moyens de combler les intervalles, les formules de cadence les plus appréciées, envisageant les cas dans lesquels tel type de diminution doit être employé plutôt que tel autre... Aux violes, il propose, outre des règles analogues, des exemples sous forme de *ricercari* très simples : lignes étirées, coupées d'accords de deux sons, qui rappellent plus les brefs préludes du début du siècle que les *ricercari* contemporains pour le luth; il traite aussi du jeu polyphonique de la viole en solo, qui connaîtra un grand succès en Angleterre, « *viol played lyra-way* », jeu dont nous trouverons encore un écho dans les sonates pour violon ou violoncelle seul de J.-S. Bach; enfin, il précise le rôle de la viole comme instrument accompagnateur. Diego Ortiz, lui, insiste sur les principes généraux qui régissent les « gloses » ornementales; il les expose minutieusement, prenant un madrigal et une chanson française — encore *Douce mémoire* de Sandrin — pour servir de fond à maints embellissements; il indique comment on doit improviser sur les *basses obstinées* de ce qu'il appelle les *ténors italiens* : *pass'e mezzo*, *romanesca*, *folia*; et publie enfin des *recercadas* suivies de plusieurs variations pour chacune des parties extrêmes, œuvres habiles qui nous font comprendre quelles sont les connaissances que l'on doit acquérir avant de pouvoir réaliser ces « adaptations ».

La musique instrumentale se présente donc à nous sous forme de pièces à deux, trois ou quatre parties : préludes — fantaisies ou *ricercari* — et danses; ce sont là les deux termes essentiels du répertoire, auquel il convient d'ajouter des œuvres mixtes : madrigaux et chansons, où les instruments peuvent dialoguer avec les voix ou

s'unir à elles. La distribution à un instrument ou à un autre se fonde, en général, sur le fait que le dessus d'une polyphonie, la mélodie, doit être confié à un instrument à son continu, à vent ou à cordes frottées, dont le timbre « porte » : flûte traversière ou cornet, les parties intermédiaires pouvant être exécutées sur des instruments à cordes pincées, de sonorité plus fugitive : luths, harpes ou épinettes. De petits ensembles de ce genre qui peuvent être le fait d'amateurs ou de professionnels, nous en trouvons partout : en Italie, en France, en Allemagne; maints tableaux nous en conservent le souvenir : tel celui, si charmant, du Maître des demi-figures représentant trois jeunes femmes en train d'exécuter *Tant que vivray* — de Claudin de Sermisy — l'une chantant, les autres jouant de la flûte et du luth; tels ces tableaux flamands ou italiens, si nombreux, qui réunissent autour d'une épinette, une flûte à bec, un luth et une basse de viole, auxquels se joignent parfois un cornet et un trombone; en avançant dans le siècle, l'on verra peu à peu les professionnels prendre une place plus importante; l'on s'aperçoit que des répétitions sont nécessaires pour obtenir des exécutions satisfaisantes; les académies — dans la Cité des Doges celle *dei Sereni* et celle dite *Veneziana* que dirigeait le musicien-poète Domenico Venier, à Florence la *Camerata dei Bardi*, en France l'*Académie du Palais* — encouragent cette recherche de la perfection; l'idée que celle-ci ne peut naître que d'une entente profonde entre chanteurs et instrumentistes se répand de plus en plus dans le public. Aussi les virtuoses sont-ils sollicités, admirés : l'on voit un musicien comme Anton Francesco Doni évoquer les artistes qui pourraient prendre part à un concert qu'il projette : au luth « *il Rossetto* » — notre Domenico Bianchini — Paolo Vergelli à la flûte traversière, « sur laquelle il excelle », deux cornettistes, l'un jouant « divinement », l'autre « miraculeusement », deux violistes, « Perisson » — Perissonne Cambio, le madrigaliste — apportant le concours de sa voix, Francesco Stefani, celui de sa « basse admirable », tandis que Girolamo Parabosco, organiste qui nous est bien connu, joue de son instrument... Certains s'étonneront peut-être de voir figurer le cornet dans des groupes que nous appellerions « de musique de chambre »; mais, à la Renaissance, cet instrument occupe une place à part

qui correspond à peu près à celle du violon aujourd'hui; les « maîtres du cornet », qu'ils se nomment Giovan, Antonio ou Zaccaria, ont laissé la réputation de virtuoses étonnants : « on ne peut imaginer de plus belles fantaisies, de plus beaux *capricci* que ceux de Maître Antonio », écrit-on vers 1540, « la netteté des ornements, la rapidité des diminutions qu'il exécute sont vraiment stupéfiantes »... aussi les cornettistes sont-ils les artistes les mieux payés — chaque prince ayant à cœur de s'assurer leur concours — et Monteverdi se plaindra amèrement d'être, à la cour de Mantoue, moins rétribué que l'un d'eux.

Remarquons que les louanges ne s'adressent pas seulement au virtuose, mais à l'improvisateur : on reconnaît le talent d'un artiste, non seulement aux sons « pleins et mélodieux » qu'il tire de son instrument, à la manière dont il exécute certains « *botizari* » et « *gropeti* » — effets de martèlement et ornements — mais aussi à l'aisance avec laquelle il sait « *contrapuntizar* » : créer un contrepoint à l'improvisiste et recourir à de « *suavis modulationibus* ».

Nous avons dit que le trombone et la basse de viole prenaient part souvent à ces séances de musique de chambre; ils y jouent un rôle analogue à celui du violoncelle dans un *continuo*, l'ambitus restreint et la brièveté des sons de l'épinette ne lui permettant pas d'apporter le poids nécessaire pour équilibrer l'ensemble; les trombones d'alors, un peu plus petits que ceux d'aujourd'hui, parvenaient à « sonner » — comme on peut le faire encore — avec une douceur « infinie ». Même des femmes s'exerçaient sur les cornets et trombones, et nombreux sont ceux qui évoquent, avec une admiration non dissimulée, un ensemble composé de vingt-trois religieuses de Ferrare « accoutumées à chanter et à jouer ensemble, sans l'aide d'aucun maître », parvenues, nous dit-on, « à la plus haute perfection ». En France, des ensembles du même genre étaient appréciés et l'on entend souvent un dessus de viole, auquel se joignent flûte traversière, luth et épinette, soutenus par une basse. En Allemagne, la musique instrumentale a toujours été à l'honneur et il suffit de jeter un coup d'œil sur les gravures de Hans Burckmair représentant le *Triomphe de Maximilien* pour se rendre compte de la variété des groupes représentés sur les chars; sur l'un, trois luths de tailles diverses

concertant avec deux violes (de gambe); sur un autre, une viole de bras, accompagnée de deux luths, d'une harpe et d'une basse de viole; sur la même plateforme, se tiennent des joueurs d'instruments hauts : un « tabourin » — celui qui, d'une main, sonne de la « fleüste à deux doigts », de l'autre frappe son tambour — et deux hautbois accompagnant un dessus certainement volubile; enfin, sur un troisième char, six instruments à vent : deux cornets, deux chalemies et deux trombones, formant un tout brillant sans être trop éclatant; « concerts brisés » d'un aspect encore médiéval mais dont l'équilibre est soigneusement établi; nous verrons, tout à l'heure, qu'à la cour de Bavière, un demi-siècle plus tard, toutes les couleurs orchestrales seront représentées avec somptuosité.

Plus nous avançons dans le siècle, en effet, plus les ensembles deviennent nombreux, plus croît aussi la variété des instruments que l'on y emploie; les entrées des princes dans leurs « bonnes villes », les mariages, les baptêmes, autant d'occasions d'organiser des fêtes, de rivaliser de munificence. A Florence, en 1539, lors du mariage du duc Côme de Médicis et d'Éléonore de Tolède, la duchesse est reçue à la porte, « *al Prato* », par deux groupes de musiciens : d'une part, vingt-quatre chanteurs, de l'autre, quatre cornets et quatre trombones (ces derniers servent souvent de basses et aux cornets et aux hautbois); quelques années plus tard, une « *canzona* » est exécutée par six voix concertant avec deux flûtes traversières, deux violes, deux trombones et deux luths — les instruments monodiques doublant les voix, les luths ajoutant le mordant de leurs pincements à un ensemble de sonorité soutenue; ou alors, il arrive que l'on donne deux fois la musique d'une même œuvre, d'abord aux voix seules, ensuite avec cornets et trombones unis à elles. En 1589, toujours à Florence, les noces du duc de Toscane Ferdinand I^{er} avec Christine de Lorraine — petite-fille de Catherine de Médicis — seront l'occasion de fêtes fastueuses au cours desquelles on représentera de nombreux intermèdes en musique; des airs ornés, dus à Peri et à Caccini, seront chantés au seul *chitarrone* — ce qui indique bien que nous nous acheminons vers la « monodie accompagnée » — airs qui apportent un élément de variété au milieu de *tutti* — à 4, 5 ou 6 parties —

que l'on peut presque appeler d'orchestre maintenant. Les principes de groupement auxquels on obéit n'ont pas changé; dessus à sonorité dominante : flûte traversière, violon ou viole de bras; pour les voix intermédiaires, un chœur de cordes pincées : aux luths et harpes dont nous avons déjà parlé, se joignent cistres, mandores, psaltérions et chitarroni; ce centre un peu léger est parfois renforcé par des ténors ou « tailles » de violes; le fond sonore, pourrait-on dire, est assuré par trois petites orgues, munies de jeux de bois, de huit et quatre pieds, bourdons et flûtes : *organetti di legno*, que soutiennent, dans la tessiture grave, des basses ou contrebasses de viole, dans certains cas aussi une *viola bastarda* — basse de viole d'amour à cordes sympathiques (instrument dont l'ambitus est de trois octaves!) —; dans les *sinfonie* purement instrumentales qui servent d'ouvertures aux intermèdes, il intervient, en plus, élément brillant, deux cornets et quatre trombones, qui figureront aussi dans certains grands chœurs. Un ensemble instrumental comme celui-ci, coloré, bien équilibré, est vraiment issu d'une longue tradition et l'orchestre dont disposera Monteverdi pour l'*Orfeo* sera le dernier représentant de cette lignée.

En Allemagne, au cours de fêtes données à Munich, en 1568, à l'occasion du mariage de Guillaume, fils du duc Albert de Bavière, avec Renée de Lorraine — fêtes dont Roland de Lassus fut l'organisateur —, les réalisations instrumentales montrent une « plénitude » toute italienne : à la chapelle, d'abord, l'on entendra un motet à 7 de Lassus : cinq cornets et deux trombones se joignent à l'orgue, soutenant le chœur où figurent douze chanteurs par partie; voilà qui révèle l'influence vénitienne et nous prépare aux *Sacrae Symphoniae* de Giovanni Gabrieli... Pour un autre motet, à 8 cette fois, il est fait appel à trois « concerts » : un de huit grandes flûtes, un de huit violes de gambe et un de huit trombones, où clavecin et « liuto grosso » — luth grave, accordé une quinte au-dessus du ténor — jouent un rôle de liaison, sorte de *continuo* avant la lettre... L'on peut aussi imaginer que l'orgue, que l'on ne mentionne pas toujours, leur était associé. Instrumentation qui procède par larges taches sonores que Lassus se plaît à diversifier, modifiant la disposition que nous venons de décrire, maintenant les huit gambes, mais leur opposant huit violes de bras et un *concert brisé* qui réunit

une flûte aiguë, trois cornets, une douçaine — instrument à anche —, un basson, une cornemuse, et un trombone grave... *Concert brisé* d'une telle harmonie que, raconte-t-on, les auditeurs se croyaient au paradis...

Les mélanges de timbres ne sont pas toujours faits avec goût; un musicien raffiné de la fin du siècle, Ercole Bottrigari, critique vivement certaines combinaisons, affirmant qu'il faut se garder de mêler les instruments dont l'accord est fixe, *non temperé* (= dont les demitons sont inégaux), tels les orgues, clavecins, épinettes, clavicordes et harpes, à ceux utilisant la gamme *tempérée*, comme luths, violes, flûtes et cornets; il n'est que les instruments à hauteur de son variable, non soumis à la fixité des « pertuis » ou des frettes : trombones, rebecs et violes de bras, qui puissent se joindre sans heurts aux uns et aux autres. Distinction subtile qui révèle la finesse d'oreille de Bottrigari et le soin que l'on prenait pour établir les mélanges de sonorités qu'aujourd'hui l'on croit n'être dus qu'au seul hasard. D'ailleurs, le même juge ajoute que les ornements, dont il ne met pas en cause la nécessité, doivent être appliqués sans excès et ne doivent jamais dissimuler l'air lui-même, d'accord sur ce point avec un auteur vénitien qui, cent ans plus tôt, parlant des diminutions, disait déjà que, pour qu'un arbre fût beau, il fallait « éviter l'abondance des frondaisons qui risquent de cacher les fruits qui s'y trouvent ».

En France, l'art de la fête, si brillant, au xv^e siècle, à la cour de Bourgogne, ne prend pas, au début du xvi^e siècle, le même essor qu'en Italie; un peu avant 1550, cependant, apparaissent les entrées « antiquisantes » — à Lyon, à Rouen — et, dans la seconde moitié du siècle, sous l'influence de Catherine de Médicis, le nombre des fêtes ira croissant; celles de Bayonne, de Fontainebleau, des Tuileries, il nous semble les connaître après avoir vu les tapisseries des Valois au musée des Offices : villageois dansant au son de trois cornemuses, tritons montés sur des carapaces de tortues, jouant du cornet, pendant une fête nautique, puis c'est la vision du Mont Parnasse au sommet duquel Apollon fait mine de toucher les cordes d'une « lyre antique », tandis qu'au-dessous de lui, on aperçoit le concert des Muses : cornet, violes de gambe, luth, etc. Le plus célèbre est le *Ballet comique de la Reyne* donné en 1581 à l'occasion des noces du duc de Joyeuse

et de Mlle de Vaudémont, sœur de la jeune reine Louise, ballet dont l'ordonnance avait été réglée par un Italien, Balthazar de Beaujoyeux, mais dont vers et musique étaient dus à des membres de l'Académie du Palais : La Chesnaye, Salmon, Beaulieu, etc., les décors à des peintres de la cour et dont certains divertissements étaient dansés par des familiers du roi ; c'est, tout en appliquant les principes de l'Académie du Palais, le premier *ballet de cour*, forme appelée, sous le règne de Louis XIII et de Louis XIV, à une longue et brillante fortune. L'organisateur de certaines de ces fêtes et mascarades, le poète Jodelle, décrit quelques groupes d'instrumentistes ; voici quatre des musiciens du roi : Guillaume le Boulanger, mieux connu sous le nom de Vaumesnil sous lequel Ronsard l'a chanté, et Richard Edinthon, tous deux luthistes ; Jean Dugué et Thomas Champion dit « Mithou », l'un aux régales, l'autre au clavecin... et voici, selon Jodelle, la manière dont ils exécutent une œuvre :

Quand l'un d'eux tient le plain, l'autre, dessus, fredonne
Et le tiers fredonnant, le quart pleinement sonne...

c'est, adapté à quatre instruments, le procédé qu'emploie Melchior de Barberis dans la fantaisie à deux que l'on connaît (p. 1238). Peu de chiffres nous sont fournis qui permettent d'évaluer l'importance de la masse sonore ; on relate qu'après un festin, dans un jardin, vinrent tambours, flûtes, cornets et hautbois « en grande quantité », mais les renseignements manquent quant à la part qui revient aux instruments lors des séances de l'Académie de Musique et de Poésie, fondée en 1570 par J.-A. de Baïf et Thibault de Courville, au Palais du Louvre. Il faudra attendre le début du *xvii^e* siècle et les premiers concerts parisiens pour que soit cité un ensemble de vingt-huit violes et de quatorze luths...

Mais venons-en au répertoire...

Toute musique en parties séparées peut y être inscrite ; aussi, pendant longtemps, a-t-on considéré les grands recueils de Petrucci : l'*Odhecaton*, les *Canti B* et *Canti C* (1501-1504) qui ne portent que des titres et point d'autre paroles, comme une collection, non vocale, mais instrumentale ; en fait, ils peuvent être l'un et l'autre ; les œuvres qu'ils renferment représentent l'apogée d'un art universel

que l'on peut appeler indifféremment franco-flamand, français, néerlandais, art peu différencié qui, quelle que soit sa destination, est avant tout « musical » — dans le sens le plus abstrait du terme —; aussi chanteurs et instrumentistes s'en sont-ils emparé avec le même enthousiasme : les transcriptions pour luth nous donnent une idée de la manière dont on devait orner le texte et l'on peut imaginer *la Morra* d'Isaac réalisée sur un de ces « suaves » quatuors de violes dont parle Castiglione, ou *la Alfonsina*, sonnée sur des bois ou des cuivres en l'honneur d'Alphonse d'Este. Mais, en avançant dans le siècle, la musique vocale tend à se modeler sur le vers, à en adopter la déclamation, à en souligner le sens, même à le commenter; en se soumettant à lui, elle perd de son universalité, de cette liberté qui permettait à un auteur, au début du siècle, d'imaginer des lignes mélodiques à son gré, sans tenir compte des limites, ni de la voix humaine, ni des instruments.

Où se réfugiera donc cette musique abstraite que le chœur repousse ? Elle trouvera en Italie, au second tiers du siècle, un climat propice à son libre développement; sans doute, l'influence de Franco-Flamands fixés à Venise, comme Willaert ou Buus, n'est-elle pas étrangère à cet essor, mais les artistes italiens connaissaient depuis longtemps, grâce aux éditions d'Ottavio Petrucci et d'Andrea Antico, motets et chansons de Josquin, d'Isaac, d'Agricola et de leurs contemporains. Giulio Segni de Modène — ce grand musicien que nous avons maintes fois cité —, Girolamo Cavazzoni, Girolamo Parabosco, construiront aussi de ces beaux édifices solides dont chaque élément à sa valeur propre; nos Vénitiens apporteront même à cette musique sérieuse et grave ce sens de la vie et du mouvement qu'ils savent si bien exprimer (voir ex. 18, p. 1251), comme nous pouvons en juger par les exemples qu'ils nous ont laissés dans un recueil dont nous avons déjà parlé : *Musica nova, accomodata per cantar et sonar sopra organi et altri strumenti...* (Venise, 1540), livre précieux, dont il ne reste que le seul *Bassus*, mais que Jacques Moderne nous permet de reconstituer par sa *Musique de Joye*, dont le contenu est semblable, avec, toutefois, trois pièces supplémentaires. A côté des noms italiens que nous connaissons bien, il en est trois de désinence française : Nicolas Benoist, Guillaume Colin et

Gabriel Coste, musiciens dont aucune autre œuvre ne nous est parvenue; les fantaisies des deux premiers sont écrites en style contrapuntique traditionnel, un peu sévère; celle de Gabriel Coste, en revanche, avec ses multiples imitations, son rythme franc — introduit par une première cellule dactylique — a l'allure vive d'une *canzon francese*.

Ce n'est pas simple coïncidence si la plupart des auteurs de fantaisies — comme c'est le cas des trois Italiens de la *Musica nova* — ont été des organistes; les œuvres en parties séparées qu'ils écrivent pour un ensemble instrumental, peuvent servir en même temps de base pour des exécutions au clavier, comme l'indiquent clairement Bermudo et Diruta et comme le répètent, au cours du siècle, maintes préfaces et dédicaces; et cette habitude se prolongera jusqu'au XVIII^e siècle.

Si, en Italie, ce type de recueil connaît un accueil favorable — nous en connaissons une vingtaine —, de France, il ne nous en est point parvenu du XVI^e siècle; les fantaisies d'Eustache Du Caurroy et de Claude Le Jeune ne verront le jour qu'en 1610 et 1612, bien après la mort de leurs auteurs; que leur contrepoint strict, l'archaïsme de leur écriture — certaines d'entre elles sont basées sur un *cantus firmus*, technique que l'on cherche en vain dans les œuvres vocales des mêmes compositeurs — ne fassent point illusion : ce style doit beaucoup à Josquin et aux musiciens de sa génération, mais il n'est pas statique; chez Claude Le Jeune, il s'inspire du *ricercar*, relie entre elles des périodes fugées où sont traités des thèmes différents : une « ingénieuse liberté », une invention harmonique souvent hardie et un sens heureux de la modulation et de la variété rythmique s'y révèlent. Chez Du Caurroy, la fantaisie revêt une forme plus abstraite —, où transparaît le plaisir qu'éprouve l'auteur à « tresser un contrepoint à sa guise »; si on a pu parfois reprocher à ces œuvres la longueur de leur développement, il faut reconnaître que certaines laissent entrevoir un élan lyrique et même une tendresse que l'on ne s'attend guère à trouver chez un musicien qui nous a toujours été représenté comme un compositeur habile, plus soucieux de construire que de plaire...

Aussi impressionnants que soient le nombre des fantaisies publiées en Italie et la qualité de celles éditées plus tard en France, il ne fait pas de doute que ce genre ait

trouvé ailleurs sa terre d'élection. Qui a ressenti l'intense émotion qui se dégage d'une fantaisie de Dowland, de Byrd ou de Gibbons, ne s'étonnera pas de voir la fantaisie, « fancy », devenir partie intégrante du patrimoine musical anglais, au point d'inspirer à Purcell, quelques générations plus tard, les derniers chefs-d'œuvre d'un genre alors tombé dans l'oubli partout sauf en Allemagne, où quelques rares organistes en maintiendront la tradition sans doute jusqu'à J.-S. Bach.

En Italie, l'évolution de la fantaisie sera différente; après le *ricercar* pour orgue ou pour divers instruments, où l'influence du motet franco-flamand est grande, va se développer la *canzon da sonar*, née de la chanson française dont elle adopte la coupe simple et nette, l'alternance des styles syllabique et mélismatique, la structure tripartite : exposition — développement avec modulations — retour au thème et à la tonalité primitive —, enfin et surtout le rythme allant, « spiritoso », que souvent caractérise, nous l'avons vu, la formule dactylique initiale; mais ce n'est qu'en 1579 qu'apparaît le terme *canzon francese per sonar*...

Cependant, dès 1539, avaient paru chez Antonio Gardane des *Canzoni francese* à deux voix, *buone da cantare et sonare* où, à côté de six pièces dues à des Français : Claudin, Heurteur et Pelletier, figuraient vingt-deux pièces de Gardane lui-même, compositeur dont un contemporain disait que les œuvres étaient « douces comme sucre candie »... Deux ans plus tard, Jhan Gero avait publié, lui aussi, un recueil à deux, dont le succès est attesté par maintes rééditions qui se succéderont jusqu'en 1687... La vogue que connaît, au cours du siècle, ce type de pièces à deux parties, véritables *ricercari* en style d'imitation, est immense; de nombreux auteurs le cultivent : en Italie, Lupacchino, J.-M. Tasso, le prolifique Vincenzo Galilei, le spirituel Gastoldi... en Allemagne, il est fait à ces pièces à deux, ou *bicinia* — dont l'origine peut-être « gallica, latina, germanica » — une place importante; Roland de Lassus ne dédaignera pas d'en écrire, et de charmantes... Les *ricercari* à trois parties de Willaert, de Tiburtino, les fantaisies de Giovanni Bassani, n'ont pas la ferme structure qui caractérisera la *canzon da sonar*, genre dans lequel s'unissent le motet franco-flamand et la chanson française, auquel il faudra, pour qu'il prenne vie, que les Italiens apportent leur sens de la couleur, de la variété, leur

habileté à coordonner des éléments divers, leur subtilité pour faire d'une répétition un contraste ou une variante, enfin leur sens architectural pour en créer l'unité. Venise était, entre toutes, la ville où pouvait se réaliser cette synthèse; l'éclat des cérémonies à la basilique de Saint-Marc, la disposition des tribunes d'orgue de chaque côté du maître-autel, l'habitude de faire participer aux offices, outre l'orgue, les cornets et trombones et — il faut le dire aussi — la virtuosité des instrumentistes amènent les compositeurs à écrire pour un ensemble important, brillant, quelquefois même pour deux groupes — à l'imitation du double chœur.

Les premiers auteurs de *canzoni da sonar* seront Niccolò Vincentino — le théoricien, l'inventeur de l'*arcicembalo* et de l'*arciorgano*, l'ami d'Adrian Le Roy et de Lassus —, Marc'Antonio Ingegneri — le maître de Monteverdi —, Florentio Maschera et Andrea Gabrieli. Celui-ci, oncle de Giovanni, écrit pour huit instruments, mais c'est au neveu qu'il appartiendra d'enrichir le genre jusqu'à employer vingt-deux et même trente-trois instruments, et de libérer la *canzon* instrumentale de la chanson française. En 1597, paraissent les *Sacrae Symphoniae* où, pour la première fois, l'instrumentation est indiquée avec précision : *Canzon in echo* pour huit cornets et deux trombones, *Sonata pian e forte* pour violon, cornet et six trombones, etc. — le terme *sonata* n'a pas le sens que nous lui donnons aujourd'hui mais n'est qu'une abréviation de *canzon da sonar* —, œuvres où Giovanni utilise toutes les ressources de son art et fait éclater sa maîtrise; c'est avec adresse qu'il développe les thèmes, écrit pour deux chœurs (*cori spezzati*) se faisant face, use d'effets d'écho, d'opposition de masses, module en des tons lointains; « sa sensibilité harmonique, son dynamisme puissant », la variété de son coloris instrumental justifient l'admiration que lui portait Heinrich Schütz, admiration dont on trouve la trace, non seulement dans les mots, mais dans l'œuvre du maître allemand : les *Cantiones Sacrae* n'auraient sans doute pas vu le jour sans Giovanni Gabrieli... mais ceci est l'histoire du XVII^e siècle.

DANSERIES

Il ne nous reste qu'à parler des danses.

L'origine des « danseries » — c'est le nom que prennent

les transcriptions des airs de danse — est difficile à établir. Quelques pièces de ce genre figurent bien, çà et là, dans les recueils de Petrucci et dans d'autres sources des deux premières décades du siècle, mais on peut dire que les « danseries » ne datent réellement que de 1529, année où Pierre Attaingnant publie ses *Six gaillardes et six pavannes* qu'il fera suivre, en 1530, des *Neuf basses-dances*. Dès lors, les danseries vont devenir la spécialité des éditeurs français : six autres recueils (du deuxième au septième livre) sont issus des presses d'Attaingnant; trente *danses musicales* figurent dans la *Musique de Joye* publiée chez Jacques Moderne; enfin, quatre livres de danseries paraîtront chez Du Chemin (1559 et 1564) « mis en musique par Jean d'Estree », alors que nous ne trouvons, en Italie, que deux livres semblables — les *Balli* de Francesco Bendusi en 1553 et ceux de Giorgio Mainerio en 1578 — et, en Allemagne, deux aussi : ceux des frères Paul et Bartholomaeus Hessen, en 1554 et 1555.

A l'origine, ces transcriptions relèvent directement de la technique de composition utilisée dans les chansons parisiennes de 1530; peut-être sont-elles dues, d'ailleurs, aux mêmes auteurs. Il est symptomatique, en effet, que les premières danses des *Six gaillardes* figurent dans un même recueil que treize chansons pourvues de paroles. Ce que les « danseries » doivent surtout à la chanson parisienne homophone, c'est leur construction à quatre voix, c'est aussi la manière dont ces différentes voix sont traitées : le supérior règne en maître, naturellement, mais il est souvent soutenu à la sixte ou à la dixième, par un ténor parallèle; à ces deux voix essentielles, la basse sert de soutien harmonique, tandis que le contraténor se borne à combler les lacunes. L'auteur de ces « danseries » de 1529-1530 — dont nous ne saurons peut-être jamais le nom — connaissait, en tout cas, extrêmement bien l'écriture de la chanson de son époque. Les noms que l'on trouve dans les livres plus récents d'Attaingnant sont ceux — cela n'est pas pour nous surprendre — d'auteurs de chansons : Claude Gervaise et Estienne du Tertre qui, s'ils mettent quelquefois ces danseries en musique, ne font souvent que les revoir et les corriger.

Il ne faut pas minimiser, toutefois, la distance qui sépare les « danseries » des chansons. Par nature, la danse impose à la mélodie une structure régulière, la découpant la plupart

du temps en une série de phrases de quatre mesures. Nous pouvons suivre cette transformation en examinant les chansons dont le dessus a été emprunté pour établir une basse-danse, une gaillarde ou une pavane, etc. La mélodie est toujours ramenée à une dimension fixe et transformée en phrases équilibrées et symétriques. Ce processus la modifie parfois à tel point qu'il devient impossible de conserver intégralement les parties graves qui l'accompagnaient dans la chanson et que le transcritteur préfère en écrire de nouvelles plutôt que d'avoir à adapter les anciennes; c'est le cas, par exemple, pour la chanson de Claudin *Par fin despit* transformée en basse-danse dans le *Second livre de danseries* de 1547. La diffusion des « danseries » nées à Paris, ne se limitera pas aux Pays-Bas — aux emprunts faits par Phalèse, dont les publications de 1571 et de 1583 ne sont, en fait, que des rééditions des premiers livres français —; elles seront accueillies un peu partout, dans les manuscrits établis par des amateurs de musique instrumentale en Allemagne surtout, où des recueils imprimés leur sont consacrés au XVII^e siècle. Susato publie, à côté de danses françaises, certaines autres — peut-être son œuvre? — dans son *Het derde musycke boexken* (Anvers, 1551); elles s'inspirent de celles de Paris, sans en avoir, toutefois, la finesse, mais leur caractère enjoué et leur franche bonhomie ne manquent pas de charme.

Le terme *suite* apparaît, pour la première fois, dans le *Septième livre de danseries* d'Attaignant (1557), où figurent plusieurs « suyttes de branles », mais en fait, c'est plutôt « séries de plusieurs branles » qu'il faudrait dire; entre les différents éléments ici réunis, aucun contraste rythmique, aucune parenté tonale ou mélodique non plus. Il semble donc que ces suites ne soient qu'une désignation de caractère pratique, une juxtaposition, non une composition. La véritable *suite*, dans les danseries pour instruments divers, sera encore, mais pour peu d'années, la pavane suivie de sa gaillarde. Il n'y a guère que Giorgio Mainero qui adopte la suite à quatre éléments variés, celle que nous avons trouvée chez les luthistes : Terzi, Molinaro et chez Adrian Le Roy; en 1578, Mainero en écrit deux très longues dans cette forme, l'une sur le *pass'e mezzo antico*, l'autre sur le *pass'e mezzo moderno*; elles comprennent quatre mouvements, suivis chacun de variations : cinq pour le *pass'e mezzo* proprement dit, trois pour la *ripresa*,

quatre pour le *saltarello* qui précède la *ripresa finale*, développement de l'enchaînement dont Pietro Paolo Borrono avait été le créateur et c'est là le point le plus proche de la véritable suite auquel nous atteignons en ce xvi^e siècle. Danses pouvant se jouer « avec violons, espinettes, flûtes traversières et à neuf trous (flûtes à bec), haultbois et toutes sortes d'instruments, voir chanter avec les voix », dira Thoinot Arbeau; « avec espinettes, violons et fleustes », dira Jacques Moderne, qui les appelle *danses musicales*; ce ne sont pas, en effet, des pièces fonctionnelles; mieux qu'aux ménestriers avec flûtes et *tabour*, violon et trombone, elles conviennent à un quatuor de hautbois, à un ensemble de cornets et de trombones; ce sont des œuvres d'art destinées plus à être écoutées que dansées... genre qui continuera à fleurir en Allemagne au xvii^e siècle.

Nous voici arrivés au xvii^e siècle. La musique instrumentale a acquis sa personnalité propre. Les fantaisies continueront à être cultivées quelque temps encore, en France et en Allemagne, tandis qu'en Angleterre, elles iront se développant. Les toccatas se répandront dans l'Europe entière. Les *canzoni alla francese* vont évoluer et aboutir à la création de la fugue. Des grands ensembles vocaux et instrumentaux dont Giovanni Gabrieli nous a laissé de si beaux exemples, va naître le style concertant. La musique de danse prendra une importance croissante : aux basses obstinées dont nous avons parlé s'en ajoutent bientôt d'autres, dont *passacaille* et *chaconne* sont les plus connues, et nous verrons même, au cours du siècle, le style polyphonique le plus pur, le plus abstrait, confié aux instruments plutôt qu'aux voix et le rythme des danses s'imposer à la musique vocale elle-même; l'émancipation de la musique instrumentale est totale; elle ne dépend pas plus de la musique vocale que celle-ci ne dépend d'elle; il s'agit maintenant d'emprunts réciproques, d'une coexistence qui va s'avérer féconde.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

PIRRO, A., *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris, 1940.

REESE, G., *Music in the Renaissance*, Norton, New York, 1954.

Etudes réunies et présentées par J. JACQUOT, Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Ed. du C. N. R. S., Collection « Le chœur des Muses » :

a) *La musique instrumentale de la Renaissance*, Paris, 1955.

b) *Le luth et sa musique*, Paris, 1958.

SUR L'ESPRIT DE LA RENAISSANCE

LA LAURENCIE, L. de, *Les luthistes*, Laurens, Paris, 1928.

LOWINSKY, E. F., *The Concept of physical and musical Space in the Renaissance*, dans *Papers of the American musicological Soc.*, 1941.

SCHRADE, L., *Renaissance : the historical Conception of an Epoch*, dans *Kongressbericht Utrecht 1952*. Amsterdam, 1953, pp. 19-32.

LOWINSKY, E. F., *Music in the Culture of the Renaissance*, dans *Journal of the History of Ideas*, XV, 1954, pp. 509-553.

LOWINSKY, E. F., *Adrian Willaert's Chromatic « duo » re-examined*, dans *Tijdschrift voor Musikwetenschap deel XVIII eerste Stuk*, Utrecht, 1956.

PIRRO, A., *Les clavecinistes*, Paris, Laurens.

RAUGEL, F., *Les organistes*, Paris, Laurens.

ÉTUDES DE STYLE

KINKELDEY, O., *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jh.*, 1910.

BLUME, F., *Studien zur Vorgesch. der Orchestersuite im 15. und 16. Jh.*, 1925.

PIRRO, A., *L'art des organistes*, dans l'*Encyclopédie de Lavi-gnac*, 2^e partie, t. II.

FACTURE INSTRUMENTALE

LÜTBENDORFF, W. L., *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2 vol., 1922.

SACHS, C., *The History of musical Instruments*, New York, Norton, 1940.

BESSARABOFF, N., *Ancien European Musical Instruments*, Harvard, 1941.

ITALIE

Lautenspieler des 16. Jb., éd. O. Chilesotti, Leipzig, 1891.

L'arte musicale in Italia, collection publiée par L. Torchi, vol. I et II, 1897-1907.

ENGEL, E., *Die Instrumentalformen in der Lautenmusik des 16. Jb.*, 1915.

Istituzioni e Monumenti dell'arte mus. ital. vol. I et II réservés aux Gabrieli, vol. IV à Vincenzo Galilei, Milan, Ricordi, 1931-1939.

I Classici musicali italiani, vol. I (Marc' Antonio da Bologna, J. Fogliano, G. Segni), éd. G. Benvenuti, 1941.

JEPPESEN, K., *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Copenhagen, 1943.

SARTORI, Cl., *Bibliografia delle opere musicali stamp. da O. Petrucci*, Florence, 1948.

SARTORI, Cl., *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Florence, 1952.

Tableture de luth de Capirola, publiée par O. Gombosi, Paris, Société de Musique d'Autrefois, 1955.

ALLEMAGNE

Österreichische Lautenmusik im 16. Jb. (œuvres de H. Judenkünig, H. Newsidler, S. Gintzler, V. Bakfark), éd. A. Koczirz, D. T. O., XVIII, Vienne, 1911.

Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, publié par W. Merian, 1927.

Frühmeister der deutschen Orgelkunst, éd. H. J. Moser, 1930.

DIECKMANN, J., *Die in deutscher Lautentabulatur überlieferten Tänze des 16. Jb.*, 1931.

FROTSCHER, G., *Gesch. der Orgelspiels und der Orgelkomposition*, I, 1935.

HONGRIE ET POLOGNE

Voir, dans l'ouvrage de Reese déjà cité, le chapitre de O. Gombosi consacré à la Hongrie et celui de F. Merlan consacré à la Pologne.

Music of the Polish Renaissance, éd. J. Chominski et Z. Lissa, 1955.

Diomedes Cato (ca 1570-ca 1615), *Préludes, fantaisies, danses et madrigaux*, éd. Maria Szczepanska, *Editions de l'Ancienne Musique Polonaise*, XXIV.

W. Dlugoraj (ca 1550-ca 1610), *fantaisies et villanelles*, Editions de l'Ancienne Musique Polonaise, XXIII.

J. Polak († 1605 ?), *préludes, fantaisies et danses*, Editions de l'Ancienne Musique Polonaise, XXII.

36 danses tirées de la tablature d'orgue de Jean de Lublin, éd. A. Chybinski, Editions de l'Ancienne Musique Polonaise, XX.

FRANCE

ARBEAU, T., *Orchésographie*, rééd. L. Fonta, 1888.

BRENET, M., *Notes sur l'histoire du luth en France*, dans « R. M. I. », 1898-1899.

Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaignant en 1531, éd. Y. Rosketh, Paris, Publications de la Société française de Musicologie, 1925.

Treize motets et un prélude pour orgue parus chez Pierre Attaignant en 1531, éd. Y. Rokseth, Publications de la Société française de Musicologie, Paris, 1930.

ROKSETH, Y., *La musique d'orgue au XV^e et au début du XVI^e siècle*, Paris, 1930.

LA LAURENCIE, L. DE, MAIRY, A., et THIBAUT, G., *Chansons au luth et airs de cour français du XVI^e siècle*, Paris, 1934.

LESURE, F., *La guitare en France au XVI^e siècle*, dans *Musica Disciplina*, 1950.

QUITTARD, H., Le chapitre *Musique instrumentale jusqu'à Lully*, dans l'*Encyclopédie* de Lavignac, I^{re} partie, t. III.

Nous tenons à citer deux thèses encore inédites dont les auteurs ont bien voulu nous communiquer le texte :

MOE, L. H., *Dance Music in printed Italian Lute Tablatures from 1507 to 1611*, Harvard University, 1956.

HEARTZ, D. L., *Sources and Forms of the French Instrumental Dance in the sixteenth Century*, Harvard University, 1957.

Enfin, à signaler de ce dernier :

Deux livres de luth publiés par Pierre Attaignant en 1529-1530, à paraître prochainement à la Société de Musique d'Autrefois, Textes Musicaux, t. II, 1960.

L'ÉCOLE ANGLAISE

ON a peut-être exagéré le rôle joué par la musique dans la vie de l'Anglais moyen au xvr^e siècle. Si la vie musicale a été intense pendant vingt-cinq années du règne d'Elisabeth I^{re}, il n'en a pas été ainsi du siècle tout entier. Certes beaucoup de documents, de manuscrits et de livres imprimés ont été détruits pendant la période agitée qui va de 1530 à 1560, et il est certain que beaucoup d'autres ont été perdus depuis. Mais suffisamment de matériaux sont parvenus jusqu'à nous pour qu'il soit possible de reconstituer un tableau de la vie musicale du siècle dans son ensemble, même si certains détails, en particulier ceux qui concernent la musique improvisée, les chansons et les danses folkloriques, sont irrémédiablement perdus.

SOUS LE RÈGNE D'HENRY VIII

Au début du siècle, la musique, sacrée ou profane, n'était pratiquement interprétée qu'à la cour, dans les chapelles du roi ou de la grande noblesse, et dans les grandes églises. La plupart des chanteurs, des compositeurs et des instrumentistes étaient des professionnels et les amateurs étaient extrêmement rares, bien que le roi Henri VIII lui-même fût l'un des plus remarquables. La notation musicale était encore très compliquée, et quiconque voulait la connaître à fond devait y consacrer de nombreuses années d'étude. De plus, la tradition des confréries médiévales, qui subsistait toujours, voulait que la notation musicale, comme tout secret de métier, fût un art mystérieux qui ne pouvait être révélé à tout le monde; les musiciens ne tenaient pas non plus à répandre leur savoir, pour la bonne raison sans doute que le fait de posséder des connaissances et un art spécialisés

assurait leurs moyens d'existence. Les livres imprimés étaient très coûteux et les copies manuscrites également. Même le papier à musique était loin d'être bon marché, et il fallait le faire venir du continent, généralement de France ou des Pays-Bas. On importait également les instruments, et beaucoup de musiciens travaillant en Angleterre pendant le xvi^e siècle étaient étrangers. Fra Dionisio Memo, organiste virtuose originaire de Venise, occupa pendant longtemps une haute position à la cour, comme d'autres instrumentistes italiens. A leur mort, leurs fils héritaient de leurs instruments, de leurs livres de musique et de leur charge. Des noms comme Bassani, Lupo ou Ferrabosco, que l'on trouve dans les documents de la cour et des églises, pendant près d'un siècle, sont révélateurs.

MUSIQUE ANGLAISE ET MUSIQUE EN ANGLETERRE

La musique de cette période est de deux sortes : musique écrite par des Anglais, et musique écrite par des étrangers. Celle-ci domine dans les manuscrits qui nous sont parvenus. La danse préférée des milieux aristocratiques anglais était encore la « basse-danse » française, et les airs les plus appréciés avaient déjà été très populaires à la cour de Bourgogne. Pour citer un exemple, un traité de danse publié à Londres en 1521 est, à peu de chose près, la traduction d'un manuel français de 1488, qui se rattache à son tour à un manuscrit de Bourgogne datant de trente ans auparavant. Deux recueils de motets en usage dans les chapelles royales d'Angleterre et d'Ecosse pendant les trente premières années du xvi^e siècle contiennent beaucoup de motets flamands, dont l'écriture présente toutes les caractéristiques des œuvres flamandes contemporaines. Catherine d'Aragon, première femme d'Henry VIII, venait d'une cour où l'on aimait beaucoup la musique; sa suite comprenait certainement des acrobates, des danseurs, et sans doute des musiciens. Les recueils de chansons du début du siècle contiennent des airs français et flamands qui avaient été populaires dans les cours d'Europe vingt ans auparavant. Cela semble indiquer que le goût des Anglais, en matière de musique, était un peu en retard sur celui des habitants du continent, ce que confirme le style des mélodies, des noëls

et des morceaux instrumentaux contenus dans ces recueils. Bien que ces œuvres aient un caractère et une dignité qui leur sont propres, elles paraissent un peu rigides et archaïques par rapport aux chansons des compositeurs flamands ou aux *frottole* et aux madrigaux italiens de cette époque. Il est intéressant, à cet égard, de noter la rareté de la musique italienne dans les manuscrits de l'époque d'Henry VIII. Elle n'était pourtant pas inconnue, puisqu'il existe un document prouvant que l'ambassadeur vénitien s'était fait envoyer de Venise un recueil de *frottole*, mais ce genre de musique était loin d'être aussi populaire que les chansons françaises de l'époque précédente.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Une même élégance et une même dignité caractérisent la musique religieuse de Fayrfax (mort en 1521), de Taverner, de Packe, de Horwood, de Ludford et de leurs contemporains; mais leur style se rapproche également de celui des œuvres écrites sur le continent vingt ans plus tôt. Non sans différences : les messes, Magnificat, motets et autres œuvres liturgiques, écrites par les compositeurs anglais des trente premières années du siècle, révèlent une texture musicale particulièrement raffinée, une prédilection pour des rythmes complexes et des effets sonores inaccoutumés, qui n'ont guère d'équivalent dans la musique continentale de l'époque (voir l'exemple musical, à la page suivante).

Cette musique semble vouloir être en harmonie avec la décoration très recherchée des églises anglaises du temps : jubés massifs et compliqués, vêtements sacerdotaux surchargés de broderies, vases sacrés richement ciselés. Elle était l'ornement de la liturgie pour laquelle elle était écrite : le rite de Salisbury qui passait pour le plus somptueux d'Europe.

La musique religieuse anglaise accordait à l'orgue une place importante. Avant la Réforme, la plupart des grandes églises possédaient deux orgues, un grand, dans le chœur, et un plus petit au jubé du crucifix (ces orgues étaient d'ailleurs relativement petites par rapport à celles du continent). Les manuscrits et les fragments de manuscrits nous apprennent que l'organiste était souvent appelé à alterner avec le plain-chant, en jouant des

Extrait de l'Agnus Dei de la messe O bone Jesu, de Robert Fayrfax.

Mi - se - re -

Misere -

Mundi Mi - se - re -

Misere -

Misere -

etc.

re

etc.

re

etc.

re

etc.

re no - bis

etc.

re

versets polyphoniques, pour l'Ordinaire de la messe et pour d'autres parties de la liturgie, aux fêtes solennelles et même aux cérémonies de moindre importance. Leur écriture ressemble beaucoup à celle que l'on trouve dans les partitions liturgiques d'Attaignant, bien que certains détails laissent entrevoir les caractéristiques uniques de la future école anglaise de compositeurs pour le clavier (cf. Denis Stevens, à la Bibliographie). Une très grande partie de cette musique sacrée, tant en plain-chant que polyphonique, a été détruite pendant et après la Réforme, et ce que nous en savons repose sur une poignée de manuscrits, souvent imparfaits, qui ont miraculeusement échappé aux ravages du fanatisme ou de la négligence. Il n'existe pas de musique religieuse polyphonique, imprimée, de cette riche période. Rien de ce qui a été produit par les imprimeurs anglais ne peut se comparer aux volumes de Josquin des Prés, Brumel, Agricola, etc., publiés par Petrucci. Peu de musique a été publiée en Angleterre à cette époque, et son aspect paraît grossier et banal quand on la compare à celle qui sortait, admirablement imprimée, des presses de Petrucci et de ses imitateurs en Italie, de Schoeffer et de ses successeurs à Mayence, ou encore davantage à la production prodigieuse de l'imprimeur parisien Attaignant entre 1528 et 1550. La totalité de la production des imprimeurs londoniens pendant la même période tiendrait facilement dans la main : une ou deux ballades, une ou deux chansons, un recueil de psaumes (supprimé presque aussitôt après sa publication) et un unique livre de *XX Songs* (1530), à trois et quatre parties. Certes, ce recueil de chansons marque une date dans la musique anglaise, mais ceux qui l'ont imprimé « à l'enseigne de la Tête de Nègre » étaient certainement des étrangers. De plus, les exemplaires devaient être d'un prix exorbitant et la musique qu'ils contenaient s'adressait aux connaisseurs plutôt qu'aux amateurs.

LA MUSIQUE PROFANE

La musique profane de cette époque, tout comme la musique sacrée, présente certaines caractéristiques très particulières qui n'ont guère d'équivalent sur le continent. Les morceaux polyphoniques se répartissent en plusieurs catégories : certains sont composés dans un

style note contre note, assez simple; d'autres, dans un style plus recherché et ornemental, avec de nombreuses roulades à l'approche des cadences; il y a aussi des « pièces de circonstance », écrites pour des cérémonies de cour ou des « masques »; enfin des pièces écrites dans un style qui imite celui de compositeurs du continent tels que Févin. La musique instrumentale n'était pas absente. Des pièces profanes pour clavier (comme celles qui sont contenues dans le British Museum Royal Appendix 58) annoncent l'abondante production de l'école des virginalistes : Bull, Byrd, Gibbons, Tomkins, Farnaby et bien d'autres. On trouve également de la musique de chambre « pure » pour ensemble instrumental à vent ou à cordes, un peu à la manière d'Isaac et de ses contemporains flamands, et de la musique de danse.

PENDANT LA RÉFORME

Les événements qui se déroulèrent entre 1530 et 1560 rompirent bon nombre de liens qui unissaient les îles Britanniques au continent, mettant fin à la continuité des traditions culturelles anglaise et écossaise d'une façon sans précédent dans l'histoire et apportant d'importantes transformations dans l'ensemble du pays.

D'abord, la suppression des monastères provoqua la diffusion dans tout le pays des connaissances et de l'expérience musicales qu'ils avaient accumulées. Arrachés à leur mode de vie habituel, bien des musiciens des monastères, Tallis et Tye par exemple, furent obligés de trouver de nouveaux emplois, soit à la Chapelle royale, soit dans les nouvelles cathédrales de l'Eglise réformée. D'autres, comme Taverner, renoncèrent tout à fait à la musique. D'autres enfin prirent des postes de précepteur et de secrétaire dans les familles de la société nouvelle. Le partage des terres et des richesses des monastères entre le roi, ses principaux courtisans et leurs amis, le nombre toujours croissant des riches marchands qui imitaient le mode de vie de ceux qui étaient d'un rang social plus élevé, la fondation de nouveaux collèges dans les universités d'Oxford et de Cambridge, les dons généreux

accordés aux anciens collèges, tous ces événements contribuèrent à préparer le terrain où les germes nouveaux de l'humanisme et de la Renaissance italienne devaient prendre racine. Les imprimeurs londoniens commencèrent à s'intéresser à un nouveau genre de littérature. Les livres courtois et les romans de chevalerie cédèrent la place à la traduction de la Bible de Coverdale-Cranmer, et au *Governor* d'Elyot. Les tendances nouvelles de la littérature sont représentées par les poèmes de Wyatt et Surrey, le *Miscellany* de Tottel, qui obtint un grand succès en 1557, la magnifique collection de contes et d'histoires comprenant le *Mirror for Magistrates* (1555-59), et la traduction par Hoby du *Courtisan* de Castiglione (1561).

Les événements de la Réforme et des années qui suivirent ne mirent point obstacle à l'arrivée ininterrompue d'artistes du continent. Des hommes tels que Parmigiano et Holbein ont habité l'Angleterre et y ont travaillé pendant des années. Des facteurs d'instruments, allemands et flamands, tels que Theeuwes, Treasurer, Mercator, vinrent s'installer à Londres. Cabezón, le plus grand organiste espagnol de son temps, Philippe de Monte et d'autres musiciens étrangers éminents visitèrent la capitale et se mêlèrent aux principaux compositeurs anglais. La maison du roi, celles de la grande noblesse et de ses successeurs (les comtes d'Arundel, par exemple), placèrent dans leurs collections de manuscrits des répertoires de danses françaises et italiennes parmi les plus récentes. La pavane, la gaillarde, le branle, remplacèrent la basse-danse.

Les enfants d'Henry VIII furent, comme leur père, de grands amateurs de musique. Tye (mort en 1572) dédia ses *Actes of the Apostles* (1553) au roi Edouard VI, qui fut probablement son élève. Marie Tudor, toute jeune fille, jouait du virginal devant le roi de France. Pour le nouvel an, en 1556, elle reçut, entre autres cadeaux, un « beau cistre » et un rouleau de chansons offert par un de ses musiciens, John Shepherd. Quant aux goûts et aux dons musicaux de la reine Elisabeth I^{re}, ils sont assez connus pour qu'il ne soit pas besoin d'insister. Sous le patronage éclairé de ces monarques, la musique fit de grands progrès. Les formes nouvelles comprenaient les *In nomine* et les *Fantasia* de Taverner, de Tallis (mort en 1585), de Tye et de Parsons

(mort en 1569), et les premières tentatives d'*anthems* anglaises "motets" sur des textes anglais). On composait ou on transcrivait de plus en plus de musique pour luth, virginal et orgue. Bien qu'il reste fort peu de musique profane de cette période, ce qui subsiste donne l'impression d'une fraîcheur et d'une grâce inconnues dans la musique vingt ou trente ans auparavant, unies à cette harmonie d'une étrange douceur qui semble cependant avoir toujours été l'un des traits marquants de la musique anglaise (cf. Denis Stevens, *The Mulliner Book: A Commentary*, voir la Bibliographie). La déclamation manque encore de souplesse et la polyphonie est parfois grossière; on peut en dire à peu près autant de la musique nouvelle écrite pour la liturgie anglicane (cf. E. H. Fellowes, voir la Bibliographie). Beaucoup de compositeurs, secrètement ou même ouvertement, demeurèrent fidèles à leur foi ancienne et ne s'en cachèrent pas dans leur musique. D'autres acceptèrent la Réforme comme un fait accompli, et dirigèrent leurs efforts vers des *anthems*, des offices et de nombreuses versions en vers des Psaumes. Bien des airs figurant dans les psautiers anglais venaient du continent, en particulier des psautiers de Marot et de Calvin; mais d'autres furent spécialement composés et mis en musique par des Anglais qui montrèrent bientôt autant d'habileté dans l'art de composer cette musique nouvelle et simple que Goudimel et ses compatriotes. On ne peut pas soutenir que toute la musique de cette époque de transition atteigne à la grandeur, mais on y trouve une promesse de grandeur, et parfois la grandeur elle-même.

SOUS LE RÈGNE D'ÉLISABETH 1^{re}

Tout est prêt maintenant pour que s'épanouissent les quarante dernières années du siècle. Après 1560, les madrigaux italiens commencent à circuler dans les milieux musicaux anglais. La magnifique collection manuscrite de livres de musique à plusieurs voix (à la *Fellows' Library* de Winchester College) contient un choix éclairé des meilleures chansons françaises et des meilleurs madrigaux italiens des quinze années précédentes. Alors

qu'au x^e siècle, disposer d'un ensemble de musiciens était le privilège des grands seigneurs, à la fin du règne d'Élisabeth I^{re}, des familles d'un moindre niveau social avaient leurs livres de musique, leurs instruments, leurs musiciens et compositeurs attitrés, recevaient des ménestrels. Wilbye résidait à Hengrave Hall, Kirbye à Rushbrooke, Dowland était au service de Lord Howard of Walden. Sir Francis Drake emmena avec lui autour du monde un groupe de musiciens. En plus des nombreux professionnels qui firent leur apparition, il y avait des « gentilshommes compositeurs », comme Thomas Whythorne, Michael Cavendish, Anthony Holborne, Sir Ferdinando Heybourne et John Cowden. Trois méthodes de luth et une méthode pour le cistre et la guiterne parurent entre 1560 et 1570, toutes traduites du français. En 1571 parut le premier livre de chansons anglaises publié depuis plus de quarante ans, écrit par Whythorne et probablement imprimé à ses frais. Bien que son contenu révèle des naïvetés, certaines pièces sont manifestement imitées du style italien et d'autres ressemblent aux chansons et danses françaises contemporaines. Trois ans plus tard, une autre méthode de luth fut publiée, ainsi qu'un livre élémentaire sur les rudiments de la musique. Les *Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur*, de Byrd et Tallis, imprimées par Vautrollier en 1575, marquent le point culminant de cette brève mais importante période d'activité des imprimeurs. Ces *Cantiones...* représentent les premiers travaux d'un monopole d'imprimerie accordé pour vingt et un ans, par la Reine, à ces deux compositeurs, ce qui était un beau début. Mais dans les douze années qui suivirent on ne publia pas de musique nouvelle à Londres, à l'exception de psaumes mis en musique. Un traité élémentaire de musique fut imprimé en 1584 et obtint probablement un certain succès, car on le réimprima trois ans plus tard. Mais c'était un petit ouvrage superficiel et sans valeur, comparé au magnifique livre de Thomas Morley : *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597).

À la mort de Tallis, en 1585, Byrd confia le monopole de l'imprimerie à un homme d'affaires entreprenant, Thomas East, qui en fit un élément important de la vie musicale anglaise. Il fit l'acquisition de nouveaux caractères, réunit des ouvriers habiles et publia son premier livre

au début de 1588 : *Psalmes, Sonets and Songs*, de Byrd. Bien que le contenu en paraisse démodé par rapport aux recueils italiens, son format et son aspect indiquent cependant qu'une nouvelle ère musicale vient de commencer. L'amateur désireux de comparer le style de Byrd, assez différent de celui des madrigalistes, avec ce que l'on chantait alors en Italie, n'eut pas longtemps à attendre. La même année parut la *Musica transalpina*, de Yonge, recueil de madrigaux italiens réunis par un chantre de Saint-Paul pour son propre plaisir et celui d'un groupe de « gentilshommes et marchands de bon mérite ». La plupart étaient choisis parmi divers madrigaux publiés à Anvers pendant les quelque dix années précédentes; ils avaient été dotés de paroles anglaises. Deux des meilleurs morceaux étaient de Byrd lui-même.

WILLIAM BYRD

William Byrd est l'un des plus grands polyphonistes du xvi^e siècle, au même titre que Palestrina, Lassus et Victoria. Bien qu'il ne fût pas l'un des compositeurs les plus féconds, ses œuvres complètes (éd. E. H. Fellowes, Stainer and Bell) remplissent vingt volumes et leur variété est infinie : pour une part importante, une très belle musique religieuse, tant pour le rite catholique que pour le rite anglican; de la musique pour clavier pleine d'imagination et de goût (cf. *My Ladye Nevell's Booke*, éd. Hilda Andrews, Londres, 1926), des fantaisies, des danses, des morceaux de plain-chant et des variations pour ensemble de violes, de la musique de scène, des madrigaux, des mélodies avec accompagnement de viole. Byrd fut non seulement un compositeur éminent, mais aussi le professeur le plus renommé de toute l'Angleterre, et il y a peu de compositeurs de la fin du règne d'Élisabeth I^{re} et du début du règne de Jacques I^{er} qui n'aient bénéficié de son enseignement, directement ou indirectement.

La meilleure étude sur la vie et l'œuvre de Byrd est celle de Fellowes. Sans doute mérite-t-il d'être rangé aux côtés de Lassus, Palestrina et Victoria comme l'un des plus grands compositeurs européens de son époque. Sa musique sacrée révèle une grande maîtrise du contrepoint, une perception très fine de la musicalité des mots

et des phrases, et une connaissance profonde de la voix humaine et de ses possibilités. Son sens profond de la piété surmontait le schisme religieux : pourvu que Dieu fût honoré, Byrd ne croyait pas nécessaire de se soucier si les prières étaient chantées en latin ou en anglais, en polyphonie élaborée ou en psaumes métriques, par un chœur ou par une seule voix. Dans la musique pour clavier, Byrd créa, presque à lui seul, tous les éléments du style qui caractérise la musique anglaise pour clavier, à son époque et plus tard : mélodies qui se répondent, harmonies fermes, ingéniosité dans les variations, rythmes vigoureux, roulades bien charpentées, écriture adaptée à l'instrument, et équilibre entre des tendances contradictoires mais toujours au profit de l'émotion. Son anthologie manuscrite de musique pour clavier, réunie en 1591 pour Lady Neville, mériterait d'être mieux connue, car elle est constituée d'une série de chefs-d'œuvre. Byrd excellait également en musique de chambre. Ses fantaisies, ses *In nomine*, danses, canons et variations pour un ensemble de violes montrent, une fois de plus, comment son génie savait créer un style achevé à partir des tâtonnements de ses prédécesseurs. Ses chansons représentent encore un autre aspect de son œuvre : elles procèdent en dernier lieu des lieder germaniques à une voix avec trois ou quatre violes de Forster et Senfl. Bien que ce genre se soit démodé peu après 1600, avec Byrd il atteint son niveau le plus élevé.

Après ce rapide résumé de l'œuvre de Byrd, il est temps de revenir au développement de la musique anglaise en général à la fin du xvi^e siècle.

À la fin de 1593, East était imprimeur-éditeur depuis six ans. Pendant cette période, sa production de livres de musique fut supérieure à la totalité de la production des quatre-vingts années précédentes (à l'exception des Psaumes mis en musique). Il avait publié, en 1590, une très belle anthologie de madrigaux italiens, dont les trois quarts étaient du représentant le plus avancé et le plus brillant de l'école italienne, Luca Marenzio, traduits par le poète Thomas Watson, dont l'*Hecatompithia* (1582) utilisait pour la première fois en Angleterre la forme italienne du cycle de sonnets. Treize de ces madrigaux avaient été imprimés pour la première fois en Italie trois ans seulement avant leur

publication à Londres : le décalage entre le goût musical anglais et le goût musical du continent se réduisait rapidement. East avait également publié le premier volume d'une série de recueils de madrigaux de Thomas Morley, qui fut organiste, compositeur, théoricien et l'élève le plus doué de William Byrd. Cet ouvrage marque le début de l'école anglaise de madrigalistes, école qui représente les trente plus belles années de toute l'histoire de la musique anglaise (1593-1622). Ce premier livre était un recueil de *Canzonets* à trois parties, et il est à remarquer que la *canzonetta* était l'un des genres italiens les plus récents. En 1594, parurent les madrigaux à quatre parties de Morley. C'était la première fois que ce titre était donné à de la musique écrite en Angleterre, par un Anglais et sur des paroles anglaises. Un an après, Morley publia ses *Canzonets* à deux parties, et ses *Balletts* à cinq parties : la *balletta* avait été répandue en Italie par Gastoldi et Quagliati quelques années seulement auparavant. Ces deux recueils furent également publiés avec des paroles italiennes, sans doute pour être présentés à l'étranger.

Le monopole de Byrd expira en 1596, et les imprimeurs londoniens ne tardèrent pas à tirer profit de cette situation. Certains, tels que Short et Barley, ajoutèrent des livres de musique à la liste de leurs publications. Parmi les publications de Barley, cette année-là, on trouve une tablature pour le luth, la pandore, et l'orpharion, qui contenait, imprimées pour la première fois, quelques œuvres pour luth de Dowland, et un précis, pas fameux d'ailleurs, de notions élémentaires de musique. L'année 1597 fut une année de prodiges : le deuxième volume de *Musica transalpina*, le *First Booke of Songes or Ayres* de Dowland, des recueils de madrigaux par Kirbye et Weelkes, une collection de *canzonette* italiennes choisies par Morley, un recueil de *Canzonets* à cinq et six parties de sa composition (beaucoup d'entre elles étaient pourvues d'un accompagnement de luth, de sorte qu'on pouvait les chanter en solo), une méthode de virginal et un excellent livre de musique pour le cistre par Antony Holborne, un recueil de chansons françaises par le compositeur français à la mode, Tessier, l'ouvrage encyclopédique de Morley : *Introduction to Practicall Musicke*, et une conférence inaugurale donnée par John Bull à Gresham College.

JOHN DOWLAND ET JOHN BULL

Parmi ces compositeurs, Dowland et Bull méritent de retenir plus spécialement l'attention. Dowland était un chanteur et un joueur de luth remarquable. Son talent d'auteur de chansons était très grand et son style rassemblait beaucoup d'éléments divers. Jeune, il passa cinq ans la cour de France; dix ans plus tard, il voyagea en Italie, où il se lia avec Croce et Marenzio, et en Allemagne. Ses chansons utilisent souvent les formes des danses françaises (pavanes, gaillardes, allemandes). La plupart sont divisées en strophes, comme celles de ses contemporains français Tessier et Bataille, et les accompagnements de luth sont riches et compliqués. Certaines de ses chansons furent écrites pour la scène; d'autres ont été composées comme chansons à quatre voix. Elles furent créées surtout à partir de l'expérience qu'il acquit de bonne heure des « voix de ville », des chansons et des airs de cour français, durant son séjour en France. Ses airs contiennent des éléments de ces trois formes françaises, encore qu'il ait bien appris la technique du contrepoint et de l'harmonie chromatique au cours de ses voyages en Allemagne et en Italie. Ses airs polyphoniques allient le style du madrigal de Marenzio au style de la chanson de Roland de Lassus, et ils aboutissent à l'école spécifiquement anglaise de chant accompagné représentée par Dowland lui-même, Danyel, Jones et d'autres encore.

Bull, le plus grand virtuose de son époque, fit faire des progrès immenses à la composition d'œuvres pour clavier. Certaines, telles que ses *Walsingham Variations* (le premier morceau contenu dans le recueil de pièces pour virginal de la collection Fitzwilliam), ses élégantes pavanes et gaillardes, ses fantaisies pour orgue ou clavecin sur des plains-chants, et ses petites pièces pleines d'imagination (*His Grief, His Jewel*), ont amené la musique anglaise pour clavier à son niveau le plus élevé. En outre, son émigration forcée à Anvers introduisit ce style de composition sur le continent, en particulier chez son ami Sweelinck. Pourtant il est possible qu'il ait été surpassé en profondeur poétique et en richesse harmonique par son jeune collègue, Orlando Gibbons.

Les années qui se sont écoulées entre 1585 et 1597 connurent une grande expansion musicale, grâce au développement de l'imprimerie à Londres. Mais la musique imprimée ne représente qu'un aspect de l'histoire de cette période. La plus grande partie de la musique religieuse — *anthems*, offices, versets et répons — demeurait sous forme manuscrite (bien que d'excellentes mises en musique des Psaumes fussent composées par Cosyn, Daman et Allison). Il en était de même du répertoire, toujours croissant, de musique pour ensemble de violes (par Tye, Tallis, Robert Whyte, Byrd, Mundy, Phillips et d'autres), pour luth seul et pour clavier. Le style des compositions pour ensemble de violes avait subi beaucoup de changements au cours du siècle, depuis les danses et les pièces assez intellectuelles et abstraites de 1520 à 1540, jusqu'au style plus libre des dernières années de l'ère élisabéthaine, en passant par les fantaisies sévères et les *In nomine* du milieu du siècle; ce style devait atteindre sa plus haute expression et sa plus belle musicalité pendant le règne de Jacques I^{er}. La musique pour luth, liée à la danse et aux arrangements de la musique vocale encore à ses débuts, atteignit son apogée entre 1590 et 1610; le contrepoint délicat, les harmonies rares et les mélodies des danses et fantaisies de cette période, ont laissé leur empreinte sur la musique pour luth des compositeurs de presque toute l'Europe. John Dowland pouvait se flatter, en 1612, de ce qu'« une partie de ses humbles efforts aient trouvé grâce dans la plupart des pays d'Europe, et aient été imprimés dans huit des plus célèbres cités d'au-delà des mers » (Paris, Anvers, Cologne, Nuremberg, Francfort, Leipzig, Amsterdam et Hambourg). Il n'y a pas un seul Anglais — et bien peu de compositeurs du continent — qui auraient pu en dire autant. Le répertoire pour clavier des dernières années du xvi^e siècle nous est plus familier que celui de la musique pour viole ou luth. Le célèbre recueil qui se trouve au Fitzwilliam Museum, à Cambridge, contenant près de trois cents morceaux pour clavier, eut pour copiste un prisonnier catholique, pendant le règne de Jacques I^{er}, Francis Tregian; mais beaucoup des pièces qu'il contient datent des vingt-cinq dernières années du xvi^e siècle, et d'autres manuscrits plus anciens montrent clairement que le style propre à la musique anglaise pour clavier était

déjà complètement formé aux environ de 1590. La plus grande partie de cette musique était écrite pour le clavicin, le virginal ou le clavicorde. Le répertoire d'orgue, datant de la première moitié du siècle, avait décliné surtout à cause du zèle des plus violents partisans de la Réforme, et aussi en raison de la vente et de la destruction de la plupart des orgues d'église. L'orgue rentra en grâce durant les dernières années du règne de Jacques I^{er}, tant pour la musique d'église que pour la musique de chambre, pour y servir de basse continue. Mais à cette époque, il n'y avait plus de continuité dans le développement de la musique spécialement composée pour orgue, et le style ne ressemblait que très peu à celui du xvi^e siècle.

De nombreux traits de la musique anglaise de la fin du xvi^e siècle furent connus des musiciens continentaux par les virtuoses, qui voyageaient souvent dans la suite des ambassadeurs ou des grands seigneurs, par les réfugiés religieux et par les troupes de comédiens. Chacun de ces intermédiaires apporta au-delà de la mer un aspect différent de la musique. Les virtuoses — Bull au clavier, Dowland au luth, Brade et Simpson à la viole — ouvrirent de nouvelles perspectives au goût et à la technique. Les réfugiés religieux — Bull à nouveau, Phillips, Dering, Morgan (à la Sainte-Chapelle de 1583 à 1585) et bien d'autres — associèrent la formation anglaise de leur jeunesse au maniérisme italien du début de leur maturité. Des recueils tels que *Melodia Olympica* de Phillips (Anvers, 1591), ainsi que ses madrigaux à six et huit parties (Anvers 1596 et 1598), payèrent la dette musicale que l'Angleterre avait contractée envers les Pays-Bas trente ans auparavant. Les compagnies théâtrales, groupes d'artistes ambulants qui circulaient sur le continent de Stockholm à Prague et de Madrid à Königsberg, ne jouaient ni Shakespeare, ni même Beaumont et Fletcher. Elles offraient au public ce que l'on pourrait appeler un programme de variétés, comprenant de la musique, des danses, des mimes, des jongleurs, des pièces folkloriques, spectacles qui exigeaient un minimum d'accessoires de scène, les instruments de musique les plus facilement transportables, et qui offraient aussi peu que possible de difficultés de langage. Les spectacles

donnés par ces compagnies étaient généralement appelés *jigs*; une étude approfondie en a été faite par des historiens de la littérature (cf. Baskervill, *The Elizabethan Jig*), mais ils ont été complètement ignorés par les musicologues. Le répertoire musical dont ils se servaient apparaît très fréquemment dans les recueils continentaux de la fin du xvi^e siècle et du début du xvii^e, et il est presque entièrement d'origine anglaise.

Les dernières années du siècle virent la publication à Londres de quelque quinze ou vingt nouveaux livres de musique, qui fournissent des indications très claires sur l'évolution des goûts musicaux. En 1598, Farnaby, Cavendish, Wilbye et Weelkes eurent la satisfaction de voir imprimer leur premier recueil de madrigaux, et les fantaisies et motets à deux parties de Lassus furent publiés dans une édition londonienne. En 1599 parurent les recueils de madrigaux de Farmer et de Bennet, une admirable collection de danses à cinq parties « pour violes, violons ou autres instruments à vent » d'Antony Holborne, et le *First Booke of Consort Lessons*, de Morley. L'année 1600 vit la publication du second livre de mélodies pour luth de Dowland (qui comprend *Flow my Tears*, de renommée internationale), des réimpressions de son premier livre et des madrigaux à quatre parties, et des *Balletts* à cinq parties de Morley, de nouveaux livres de chansons par Morley et Jones et d'un autre recueil de madrigaux par Weelkes. De tels ouvrages montrent que la chanson avec accompagnement de luth et le madrigal étaient maintenant établis en Angleterre, et l'histoire des trente années suivantes est celle de leur ascension rapide vers la popularité, aux environs de 1610, et de leur lent déclin par la suite. Tous ces livres furent publiés à Londres. On ne trouvait d'imprimeurs de musique dans aucune autre ville, sauf à Edimbourg, où l'édition consistait seulement en recueils de Psaumes versifiés. L'histoire de la musique en Grande-Bretagne depuis l'époque de la Réforme jusqu'au milieu du xviii^e siècle, sinon jusqu'à nos jours, c'est l'histoire de la musique à Londres, à de rares exceptions près. Ce qui a pu se faire dans d'autres villes manque totalement de vie.

Le livre le plus remarquable des trois dernières années du siècle est l'ouvrage de Morley : *Consort Lessons*. Cette collection de quelque vingt morceaux de musique de

chambre était destinée à être interprétée par un ensemble de six instruments, comprenant dessus et basse de viole, flûte basse, luth, pandore (sorte de guitare basse) et cistre. Dans les morceaux les plus simples, on peut se passer de certains de ces instruments, tandis qu'ailleurs les six instruments jouent chacun un rôle essentiel. Les parties écrites pour les instruments mélodiques sont habilement combinées, celles du cistre et de la pandore relativement simples, alors que les parties de luth sont parmi les plus difficiles qui aient jamais été écrites pour cet instrument. La sonorité produite par l'ensemble est d'une richesse sans égale, et l'orchestration de cette musique de chambre pure révèle un goût de la sonorité instrumentale beaucoup plus subtil que celui que l'on trouve dans des chefs-d'œuvre d'instrumentation reconnus, tels que l'*Orfeo* de Monteverdi (et *Orfeo* date seulement de 1607, huit ans après les *Consort Lessons*). Cet ensemble d'instruments, de timbres différents, constituait l'*English Consort* dont Praetorius devait parler vingt ans plus tard avec tant d'admiration. Le fait qu'il ne s'agisse pas là d'un phénomène isolé est établi par l'importante production musicale, imprimée ou manuscrite, pour ensembles identiques, des quinze années qui suivirent.

C'est ainsi que le siècle s'achève, et avec lui l'âge élisabéthain. Les dernières traces du Moyen âge anglais et de la pseudo-Renaissance élisabéthaine disparaissent insensiblement, éclipsées par les splendeurs plus spectaculaires de l'époque de Jacques I^{er}. Les bouleversements de la vie artistique provoqués par la Réforme et l'instabilité des années des règnes d'Edouard VI et de Marie Tudor avaient peu à peu fait place à une période provisoire de stabilité. La musique connut un épanouissement inégalé auparavant, et tel qu'elle ne devait pas le retrouver avant près de trois siècles.

Thurston DART.

BIBLIOGRAPHIE

William BYRD, *My Ladye Nevells Booke*, éd. Hilda Andrews, Londres, 1926.

BASKERVILL (C. R.), *The Elizabethan Jig*, Chicago, 1929.

FELLOWES (E. H.), *William Byrd*, Londres, 1936.

William BYRD, *Œuvres complètes*, édit. Fellowes, 20 vol., Londres, 1937-1950.

BOYD (M. C.), *Elizabethan Music and Musical Criticism*, Philadelphie, 1940 (avec de très belles bibliographies).

FELLOWES (E.H.), *English Cathedral Music*, 2^e éd., Londres, 1945.

DART (Thurston), *Morley's Consort Lessons of 1599*, Proceedings of the Royal Musical Association, 74th Session, 1947-1948.

PATTISON (Bruce), *Music and Poetry of the English Renaissance*, Londres, 1948.

STEVENS (Denis), *Pre-Reformation Organ Music in England*, Proceedings of the Royal Musical Association, 75th Session, 1948-1949.

STEVENS (Denis), *A Unique Tudor Organ Mass*, « Musica Disciplina », VI, 1952.

STEVENS (Denis), *The Mulliner Book : A Commentary*, Londres, 1952.

Thomas MORLEY, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, éd. R. A. Harman, Dent, 1952.

LUMSDEN (David), *The Sources of English Lute Music 1540-1620*, « Galpin Society Journal », VI, 1953.

Musique et Poésie au XVI^e siècle, (*passim*), Paris, C. N. R. S., 1954.

La Musique instrumentale de la Renaissance, (*passim*), Paris, C. N. R. S. 1955.

The English Madrigalists, œuvres complètes, éd. Fellowes rev. Dart, Stainer et Bell, Londres.

The Mulliner Book, Musica Britannica, I, Stainer et Bell Londres, 1951.

The English Lute-Songs, œuvres complètes, éd. Fellowes, rev. Dart, Stainer et Bell, Londres.

Tudor Church Music, 10 vol., musique d'église de Taverner, White, Tallis, Aston, Merbecke, Parsley et d'autres encore, Oxford University Press 1922-1929, et un supplément 1948.

Music of Scotland 1500-1700, Musica Britannica, XV, Stainer et Bell, avec une étude sur l'histoire de la musique en Ecosse.

John DOWLAND, *Ayres for Four Voices*, Musica Britannica, VI, Stainer et Bell, Londres.

L'ÉCOLE ESPAGNOLE

QUICONQUE étudie à fond le répertoire musical espagnol du xvi^e siècle, se trouve en face d'un monde nouveau, devant une musique qui, tout d'abord, désoriente quelque peu ceux qui ne sont pas très versés dans la connaissance de l'art espagnol. Cette musique qui, avec son apparente simplicité technique, ne suscite pas aussitôt d'attrait pour l'esprit, et ne séduit pas les profanes, finit par fasciner peu à peu tous ceux qui l'entendent. En un mot, plus on l'écoute et plus on l'étudie, plus on subit son charme irrésistible, que l'on soit spécialiste de la question ou simple amateur.

Quel est donc le secret de cette polyphonie sacrée espagnole du xvi^e siècle, si sévère et si dramatique à la fois qu'elle laisse les uns perplexes et froids tandis que d'autres s'en éprennent jusqu'à la folie? Quel est le charme mystérieux de cette musique profane et instrumentale, en apparence d'une simplicité diaphane, qui pénètre jusqu'aux plus intimes profondeurs de l'âme et produit une émotion bien particulière, comme si l'on respirait une antiquité vénérable?

C'est pour mieux orienter notre lecteur qu'en guise d'introduction à l'étude du répertoire musical espagnol du Siècle d'Or nous lui offrons, *per summa capita*, un aperçu général sur les précédents lointains et immédiats de la musique espagnole du xvi^e siècle.

PRÉCÉDENTS LOINTAINS

L'Espagne a su conserver dans son folklore un certain substrat musical des différentes cultures qui l'imprégnèrent autrefois; c'est pourquoi l'ethnographie comparée de la musique espagnole dispose d'une richesse de matériaux vraiment insoupçonnée. On a pu démontrer que certains vestiges de l'antique culture musicale grecque se sont maintenus aux deux extrémités de la

Méditerranée : dans les danses et chansons populaires des pays balkaniques et dans le folklore musical de l'Espagne.

L'Espagne romaine, avec sa musique, fut un lointain reflet de la Rome païenne et, plus tard, de la Rome chrétienne. Dans le haut Moyen âge, l'Espagne eut une culture musicale wisigothique, profondément sacrée dans sa liturgie, et pratiqua une notation musicale neumatique parfaite, peut-être dès le VII^e siècle, avec des vestiges d'origine orientale dans sa musique profane et sacrée.

Les codex wisigoths et mozarabes, avec notations musicales, qui sont parvenus jusqu'à nous contiennent des traces de la poésie lyrique latine profane la plus ancienne en Europe. Le chant et la liturgie romaine s'introduisent en Espagne tout d'abord, dès l'époque carolingienne dans la région de Tarragone, et en Castille dès le X^e siècle. Il ne faut pas oublier, en outre, que le peuple juif, établi en Espagne depuis la plus haute antiquité, et plus tard les Arabes (du VIII^e au XI^e siècle) qui avaient envahi presque toute la péninsule, y ont laissé de nombreux vestiges de leur vie artistique, surtout dans le domaine des instruments, des danses et des mélodies populaires. Des découvertes toutes récentes de strophes poétiques de caractère populaire, conservées dans la poésie hébraïque et arabe, démontrent en toute évidence qu'en ce temps-là on cultivait en Espagne une musique raffinée, presque un siècle avant l'époque des troubadours occitans et des trouvères français. L'Espagne, si privilégiée du point de vue géographique, et grâce à sa politique et aux relations familiales des maisons royales de Castille, d'Aragon et de Navarre avec celles de France, d'Allemagne et d'Angleterre, a su entretenir, dès le début, des échanges artistiques très fructueux entre ces divers royaumes. Grâce à ses monastères et aux gens cultivés, elle a su s'emparer à temps de toute la floraison musicale française, depuis la poésie lyrique monodique du XII^e et du XIII^e siècle, jusqu'à la polyphonie sacrée et profane de la même époque. Il convient de rappeler également que cette Espagne qui a su très tôt pratiquer l'*ars nova* de la France et l'art italien du XIV^e siècle et de la Renaissance, a dû forcément connaître une période de maturité exceptionnelle dès le début du XVI^e siècle.

PRÉCÉDENTS IMMÉDIATS

En ce qui concerne la musique profane, il faut les chercher durant le règne du roi d'Aragon Alphonse le Magnanime (mort en 1458). Ce roi fut un mécène de la musique, aussi bien à Barcelone que plus tard à Naples. Dans son « château neuf » (*Castillo nuevo*) de Naples il s'entoura d'artistes, d'écrivains et de savants italiens, flamands et espagnols, favorisant tout spécialement la musique. Son fils et successeur, Ferdinand I^{er}, de Naples, continua à maintenir une cour musicale composée de musiciens flamands, espagnols et catalans, où la chanson polyphonique avec texte castillan alternait avec la *canzone* italienne et avec la *chanson* française. Juan Cornago, Bernardo Icart, Oriola et d'autres sont les prédécesseurs de la chanson polyphonique des Rois Catholiques. Ils servirent à la cour de Naples à côté de l'illustre Flamand, Johannes Tinctoris.

Jusqu'au règne des Rois Catholiques (1474-1504) les étrangers prédominaient à la cour des rois d'Aragon et de Castille, aussi bien parmi les chanteurs que parmi les instrumentistes du palais. La musique exécutée aux cours royales d'Espagne venait donc surtout de l'étranger. Ferdinand V le Catholique en Catalogne et en Aragon, et la reine Isabelle en Castille, formèrent pour la première fois dans l'histoire de l'Espagne, chacun à sa cour respective, une chapelle musicale composée exclusivement de musiciens nationaux. C'est ainsi que se constitua définitivement un répertoire de polyphonie religieuse et profane avec des traits caractéristiques proprement espagnols. La chapelle de la reine finit par comprendre plus de vingt chanteurs, quelque vingt-cinq enfants et d'autres instrumentistes et musiciens de chambre. A la mort de la reine, en 1504, le roi sélectionna les meilleurs musiciens de la défunte et les incorpora à sa chapelle d'Aragon, de sorte qu'il eut finalement quelque quarante chanteurs avec, en plus, un chœur nombreux d'enfants et d'autres musiciens de chambre ainsi que des instrumentistes. C'est ainsi que se constitua définitivement la chapelle royale d'Espagne qui devait atteindre son apogée pendant le règne de Philippe II.

Quoique les musiciens espagnols de cette époque

comme Juan Urreda, Juan de Anchieta, Pedro de Escobar, Juan del Encina, Alonso de Alba, Antonio Ribera, Francisco de Peñalosa aient fort bien connu l'art des Flamands, ils ont préféré cependant cultiver un style national qui tend toujours à un expressionnisme dramatique, en usant de formes de contrepoint fort simples. Et c'est là que réside la merveille de la musique espagnole ! Avec une simplicité technique surprenante et avec des formes de contrepoint qui de nos jours paraissent plutôt pauvres et archaïques, les compositeurs espagnols surent créer un genre de musique sacrée et profane qui, ayant atteint son apogée au *xvi^e* siècle, ne fut guère dépassé par aucune autre école en Europe. Grâce à la monarchie de la maison d'Autriche, en commençant avec Philippe le Beau de la famille des Habsbourg, les frontières s'ouvrirent définitivement aux artistes et aux compositeurs espagnols.

*L'IDÉE DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE DU *xvi^e* SIÈCLE*

Au cours du *xvi^e* siècle l'Espagne occupe une place de choix dans l'histoire de la musique européenne. Pour mieux la comprendre, comme elle le mérite, il convient de rappeler la situation politique privilégiée de ce pays, pendant toute cette période, ainsi que la floraison de tous ses arts, de ses peintres, poètes, écrivains, mystiques, de son théâtre, de sa vie sociale et religieuse, avec cette fierté et cet esprit chevaleresque bien espagnols qui imprègnèrent toutes les manifestations artistiques de ses rois, Charles Quint tout d'abord, ce mécène de la musique flamande et son fils Philippe II, le mécène de la musique espagnole.

Si l'on veut saisir le sens de la musique espagnole du *xvi^e* siècle il faut connaître l'âme espagnole de cette époque et s'imprégner de la vie et de l'esprit religieux de ses mystiques, esprit qui est au plus profond des expressions artistiques et littéraires du grand Siècle d'Or. Par conséquent ceux qui prétendent connaître l'art musical espagnol de cette époque en étudiant uniquement les textes conservés et en analysant froidement la technique artistique de nos grands maîtres et qui se bornent à comparer la technique espagnole à celle d'autres composi-

teurs européens contemporains, se trompent gravement. Plus absurde serait encore l'erreur de ceux qui tenteraient de falsifier l'âme même de l'art espagnol en y cherchant une relation avec l'esprit de quelque coryphée de la Réforme, dont la doctrine ne put guère affecter l'art et la culture espagnols au temps de Charles Quint et de Philippe II.

Pour comprendre la place qui revient à cette musique, il faut sans doute l'analyser en fonction des autres écoles contemporaines de l'Europe, mais il faut surtout la situer dans ses rapports avec la vie nationale et avec l'esprit dont l'Espagne a su imprégner son art et sa littérature à cette époque.

LA POLYPHONIE SACRÉE

Avant d'entrer dans le détail de la musique espagnole, il sera bon de se rappeler que toutes les régions de l'Espagne n'ont pas payé le même tribut à l'art national. L'Andalousie, la Castille, la Catalogne, l'Aragon et Valence sont les régions qui donnèrent les plus éminents musiciens. Pour le *xv^e* siècle nous tenons à souligner les noms de Francisco de Peñalosa, Cristobal Morales, Fernando de las Infantas, Juan Navarro, Rodrigo Ceballos et Francisco Guerrero qui doivent être considérés comme les grands maîtres de la polyphonie sacrée de l'école andalouse; Juan Escribano, Bartolomé de Escobedo, Bernardino Ribera, Pedro de Pastrana, Juan Garcia de Basurto, Diego Ortiz, Antonio de Cabezon, Tomas Luis de Victoria, Bernardo Clavixo del Castillo, Juan Esquivel de Barahona, Sebastian de Vivanco, Alonso Lobo sont les plus illustres représentants de l'école castillane; Antonio Marlet, Mateo Flecha l'aîné, Pere Alberch Vila, Mateo Flecha le Jeune, Jean Brudieu, Juan Pujol représentent la Catalogne; Melchior Robledo, Nicasio Zorita, Sebastian Aguilera de Heredia sont les dignes représentants de l'Aragon; Juan Gines Perez, Ambrosio Coronado de Cotes, Juan Bautista Comes nous viennent de Valence.

La musique sacrée espagnole atteint son apogée avec des noms tels que Peñalosa, Escobar, Morales, Vila, Ceballos, Guerrero et Victoria, pour nous en tenir seulement aux compositeurs de polyphonie sacrée. Il est vrai que des maîtres de cette envergure ne sont pas inconnus dans les milieux de la musique sacrée de l'époque, mais ils se

distinguent par des traits bien spécifiques, et leur œuvre provoque une émotion supérieure à celle que produisait la polyphonie *a cappella* des musiciens d'autres écoles européennes contemporaines.

Il serait prématuré d'émettre un jugement définitif sur la valeur des polyphonistes espagnols du xvi^e siècle, étant donné qu'à part celle de Victoria, la production des autres maîtres est encore inédite. De ce que nous connaissons, on ne saurait conclure que la technique des Espagnols soit supérieure à celle des autres écoles européennes et nous serions injustes en affirmant que la technique d'un Victoria dépasse celle de son maître Palestrina ou bien celle de son contemporain, Roland de Lassus. La tendance, qui s'affirma au xv^e siècle et que caractérise une grande simplicité de forme et un goût esthétique raffiné, fut toujours subordonnée à l'expressionnisme musical, né et dérivé du texte chanté, et à la vocation dramatique, profondément mystique des compositeurs nationaux. En exceptant Morales, qui suivit de près les Flamands, cette tendance constitue une véritable obsession chez les musiciens espagnols du xvi^e siècle; ils sont toujours prêts à lui sacrifier leur talent et leurs moyens techniques, peut-être même la finesse de la ligne mélodique, de la technique du contrepoint et des effets harmoniques.

Nos polyphonistes de ce siècle respirent, pour ainsi dire, la ferveur religieuse et la vie mystique des peintres et artistes, des poètes et des prosateurs mystiques de leur époque. Pour peu que nous pénétrions dans leur répertoire musical, tout de suite nous nous rendons compte que les polyphonistes castillans, andalous, catalans, etc., nous offrent un monde complètement inconnu dans le domaine de la musique sacrée de l'époque; sur le plan esthétique, ce sont des frères jumeaux du dominicain Fray Luis de Grenade, des carmes comme saint Jean de la Croix et sainte Thérèse de Jésus, de l'augustin Fray Luis de Leon; ils expriment dans leur musique le même sentiment mystique, dramatique et réaliste que celui qui en leur temps avait trouvé une expression plastique incomparable dans les toiles d'un Greco, d'un Zurbaran, d'un Ribera, d'un Sancho Coello ou d'un Pantoja. Voilà pourquoi, et dès leur époque, la musique des compositeurs espagnols

émouvait si profondément l'esprit et le cœur d'hommes cultivés, soit en Espagne, soit à l'étranger.

Nous ne pouvons pas, dans le cadre de cet article, traiter de chacun des compositeurs mentionnés, en particulier. Nous nous limiterons donc aux trois maîtres qui incarnent l'âme de la polyphonie sacrée du xvi^e siècle. Francisco de Peñalosa relie les maîtres du xv^e siècle à ceux du xvi^e siècle. En servant à la cour du Roi Catholique il eut l'occasion de fréquenter les plus remarquables maîtres espagnols de la fin du xv^e siècle et du début du suivant; il connut en même temps et imita d'une certaine façon l'art des Flamands de son époque. Après la mort du roi Ferdinand il passa quelque temps à Rome où il put faire connaissance avec l'art de différents autres pays européens. De sa très riche production nous sont parvenus des messes, des motets, des hymnes, des Magnificat, des Lamentations, etc. Parmi ses messes deux sont composées sur des thèmes de chansons castillanes, deux autres s'inspirent de chansons françaises; d'autres, en revanche, développent des mélodies liturgiques. Pendant les derniers mois de sa vie Peñalosa fut chanoine à Séville, capitale de l'Andalousie. On a soutenu à plusieurs reprises que Morales avait été le disciple de Pedro Fernandez de Castilleja qui, pendant de longues années, occupa le poste de maître de chapelle à Séville; cependant, en étudiant sa musique de plus près, on finit par constater qu'il a été plutôt le disciple de Peñalosa.

L'héritage de ce dernier fut assumé et considérablement amplifié par Cristobal Morales qui apparaît dans l'édition globale de ses œuvres avec l'épithète « Hispanus », comme si l'on avait voulu souligner qu'enfin était apparu dans le domaine de la musique européenne un génie originaire de ce pays qui, jusqu'alors, s'était contenté d'une musique autochtone et de compositeurs cantonnés dans ses frontières. Pour peu que l'on étudie la musique de Morales il apparaît bien qu'il s'était formé dans la zone d'influence des grands modèles de la polyphonie sacrée flamande.

Morales fut, sans aucun doute, au xvi^e siècle, le maître espagnol qui connut la plus grande renommée internationale, et cela autant de son vivant qu'après sa mort. Jusqu'à Cristobal Morales, les musiciens espagnols — exception faite de ceux qui résidaient à Rome en tant

que membres de la chapelle pontificale, et à Naples faisant partie de la chapelle royale — vécurent pour la plupart cantonnés dans leur patrie, cultivant un art plus ou moins autochtone et sans trop se soucier de leur renommée internationale. Morales fut le premier à rompre ce cercle enchanté et très consciemment il aspira à internationaliser son œuvre. Il fut considéré comme l'un des grands maîtres de l'art sacré de son époque. Il suffit de rappeler que Guerrero et Victoria paraissent toujours en des éditions uniques et indépendantes, publiées généralement soit en Italie soit en Espagne, tandis que Morales publie ses œuvres en Italie, en France, dans les Pays-Bas, en Allemagne, soit dans des éditions indépendantes — qui se sont multipliées de son vivant et après sa mort — soit dans des collections où son nom figure à côté des plus insignes maîtres de l'époque et occupe très souvent, avec l'épithète « Hispanus », le premier rang.

La musique sacrée des messes de Morales peut être considérée, d'une certaine manière, comme un point de jonction entre la création artistique de Josquin des Prés et celle de Pierluigi da Palestrina. Morales fut peut-être le seul polyphoniste espagnol du xvi^e siècle qui a voulu et a su imiter l'art des Flamands tout en l'imprégnant d'un caractère très personnel et très espagnol. Sur ce point il convient de rappeler que dans ses *Misas parodia* il a pris comme thèmes fondamentaux les motets de Nicolas Gombert, maître de chapelle de Charles Quint, ceux de Jean Mouton, maître de chapelle de Louis XII et de François I^{er}, rois de France, et ceux du Flamand Jean Richafort, tous fort bien connus des spécialistes de la vielle et de l'orgue en Espagne. Mais il y a un autre point, d'une importance capitale, dans l'œuvre de Morales. Bien qu'il ait vécu avant le concile de Trente et qu'il ait suivi dans une certaine mesure la mode néerlandaise en s'inspirant, pour la composition des messes, de chansons profanes et d'antienne mariales ainsi que d'autres textes, chantés simultanément avec le texte liturgique de l'ordinaire de la messe, il a su imprégner sa musique d'un esprit profondément sacré, se trouvant ainsi bien en avance sur son époque et d'accord avec les consignes ultérieures du concile. Car, comme on le sait, dix ans après la mort de Morales,

le concile de Trente ratifia par ses décrets les principes esthétiques proclamés et appliqués par notre maître espagnol, principes qui, dorénavant, devaient inspirer toute musique dédiée au service de la liturgie romaine.

Lorsqu'on étudie ses motets, on est frappé par la facilité prodigieuse avec laquelle notre artiste sait manier les voix sur un *cantus firmus* obligé ainsi que par la puissance émotive qu'il sait inspirer au texte liturgique. Le dramatisme espagnol qui, plus tard, s'exprimera dans l'œuvre musicale de Guerrero de Séville et de T. L. Victoria d'Avila, pointe déjà d'une façon fort sensible dans les motets de Morales. Il est intéressant d'observer comment il choisit, pour ses motets, des textes rédigés sous forme de dialogues entre personnages sacrés; il a une vraie prédilection pour les textes dramatiques qu'il s'applique à mettre en relief par sa musique nettement descriptive et profondément mystique à la fois, et qui fraie le chemin aux polyphonistes espagnols de la deuxième moitié du Siècle d'Or.

Lorsqu'on étudie la production musicale des grands maîtres espagnols de ce siècle on s'étonne de ce que pas un seul n'ait laissé une œuvre numériquement aussi riche que celle d'un Palestrina ou d'un Roland de Lassus. En effet les messes de Morales atteignent à peine le chiffre de vingt et un; il y a dix-huit messes de Guerrero; vingt messes de Victoria; ce qui fait une différence très sensible de la production de Palestrina — cent trois —, et de Lassus, cinquante-trois. On peut en dire autant des motets : Morales en écrivit quatre-vingt-dix, Guerrero cent, Victoria quarante-quatre, tandis que Palestrina en écrivit trois cents, et Lassus mille deux cents.

La polyphonie de Morales nous amène à celle de Tomas Luis de Victoria. L'œuvre de ce dernier constitue le monument le plus important de la grande polyphonie espagnole. Comme nous venons de l'observer, la production de Victoria n'atteint pas, du point de vue quantitatif, celle de Palestrina et de son contemporain, Roland de Lassus; cependant, pour la qualité, elle ne leur est nullement inférieure et, en ce qui concerne l'expression et la profondeur du sentiment religieux, elle dépasse nettement celle de Lassus et peut rivaliser avec Palestrina lui-même. Selon l'édition de F. Pedrell la production de

Victoria comprend vingt messes, quarante-quatre motets, trente-quatre hymnes, plusieurs antiennes du *Magnificat*, des répons et les incomparables offices de la Semaine sainte et des Morts (*Officium Hebdomadae sanctae* et *Officium defunctorum*). Ces deux offices constituent l'œuvre la plus monumentale, la plus artistique, la plus émouvante et la plus sublime parmi celles qu'a produites la polyphonie sacrée *a cappella* pour chanter la vie douloureuse du Christ et l'espérance que suscite dans l'âme du croyant sa résurrection.

En suivant la tradition des maîtres espagnols qui l'avaient précédé, Victoria applique dans la technique de ses œuvres le principe de simplicité et de naturel. Cela veut dire qu'il sait s'exprimer sans recourir au contrepoint difficile et compliqué de l'école néerlandaise, ni à celui, froid et mathématique, de tant de maîtres contemporains. Formé à Rome auprès de Palestrina, Victoria suit à la fois la simplicité et le naturel du style musical de la tradition espagnole et le sillage captivant du « Prince de la musique » de l'école romaine; il en résulte que son œuvre dépasse en pureté et qualité celle des maîtres de la péninsule ibérique et se rapproche de celle du génie d'Italie. En composant sa musique, Victoria, d'accord avec les principes esthétiques de Morales, se proposa dès le début d'émouvoir et d'élever l'âme de son auditoire; comme les écrivains, les mystiques et les peintres du xvi^e siècle espagnol, il a su accorder la rigueur artistique avec la grâce de son esthétique musicale. C'est pourquoi Victoria ne puise que rarement dans le répertoire profane; il lui suffit de recourir au répertoire du chant liturgique grégorien et aux sentiments de ferveur et de douleur qui jaillissent spontanément de son cœur pour créer des chefs-d'œuvre qui reflètent son âme sacerdotale et si espagnole, portée naturellement vers l'adoration et la compassion.

Après Morales et surtout après Palestrina, Victoria composa certainement le plus grand nombre de messes romaines. Presque toutes les messes de Victoria ont pour sujets des thèmes du chant liturgique; onze sont des parodies de ses motets. Les trois messes mariales, *Salve Regina*, *Alma Redemptoris* et *Ave Regina*, publiées en 1600, forment un groupe à part, ayant été écrites pour deux chœurs, avec accompagnement d'orgue; toutes les

trois se fondent sur des motets semblables. La *Missa pro victoria*, composée en 1600, est une « messe de fête », c'est-à-dire une œuvre de circonstance; l'auteur la présente pour la première fois en style concertant, chose tout à fait exceptionnelle à l'époque. A ce propos il vaut la peine de rappeler que ce fut un autre Espagnol, Juan Esquivel de Barahona qui, en 1608, publia une autre *Missa de batalla*, à six voix, où ce style concertant apparaît d'une façon très accentuée et avec une vigueur insolite pour l'époque.

LA MUSIQUE PROFANE

Pour étudier la polyphonie profane en langue vulgaire nous disposons de plusieurs *cancioneros* copiés dans le dernier quart du xv^e siècle et au début du suivant. Leur contenu est une riche mine de chansons polyphoniques de caractère amoureux, historique et romanesque, à trois ou quatre voix seules ou avec accompagnement instrumental. Le (*Cancionero musical de Palacio*) *Chansonnier musical du palais* est le plus important. On y trouve quelque quatre cent soixante-trois compositions, pour la plupart des *villancicos* (virelais), quelques romances et des *estrambotes*, avec quelques *frottole* italiennes qui furent ajoutées postérieurement au manuscrit. Celui-ci se présente avec quelques feuilles arrachées qui comportaient quatre-vingt-dix compositions dont plusieurs ont pu être reconstituées grâce à d'autres manuscrits conservés soit en Espagne, soit à l'étranger.

Il faut souligner l'évolution toute particulière de cette chanson qui, au début, s'écrivait selon une technique et un contrepoint raffinés et qui, avec le temps, se simplifia de plus en plus pour laisser libre jeu au sentiment et à l'émotion qui se dégagent du texte chanté. C'est un point qui n'a pas été encore pleinement élucidé. Nous invitons les spécialistes à jeter un coup d'œil sur le *Cancionero de Palacio* et à se donner la peine de confronter les œuvres les plus anciennes de Juan Urreda, Juan Cornago, Enrique, Moxica, Francisco de la Torre, Badajoz, Peñalosa ainsi que de certains anonymes, d'autres plus récentes de Juan del Encina, Alonso de Mondejar, Escobar, Baena, etc. Du point de vue de la simpli-

fication progressive de la technique comme moyen d'expression lyrique, émotionnelle et dramatique, certaines compositions d'Encina sont du plus haut intérêt. La musique de certaines de ses pièces nous fait déjà pressentir la réforme qui devait s'opérer en Italie à la fin du xvi^e siècle pour souligner les exigences du texte chanté dans la musique dramatique et théâtrale.

Toutes les remarques que nous avons faites au sujet de la musique sacrée peuvent s'appliquer également au répertoire profane. Ici la simplicité des moyens techniques est encore plus surprenante. De même que le poète s'est efforcé d'exprimer ses sentiments d'amour tendre, profond et délicat en peu de paroles, mais débordantes d'émotion, le compositeur, lui aussi, a su trouver des effets profondément émouvants avec de simples accords accompagnant une mélodie populaire, typiquement espagnole. L'essence populaire de tant de *villancicos* et de romances, jointe à la simplicité de forme de l'harmonie et du contrepoint, fait contraste avec la chanson polyphonique du répertoire des cours de Bourgogne et de France.

Ce répertoire appartient à l'époque des Rois Catholiques et fut composé pour l'essentiel vers la fin du xv^e siècle; il servait à distraire la noblesse espagnole et surtout don Ferdinand et dona Isabelle qui, dans leurs palais de Barcelone, de Saragosse et de Valence, dans leurs châteaux de Ségovie, de Tolède et de Séville, étaient ravis par cette musique. Il est intéressant d'observer que, selon toute apparence, cette musique continua à être exécutée en Espagne pendant les premières décades du xvi^e siècle.

Si la chanson polyphonique profane espagnole de cette époque, dont l'origine est voisine de celle des compositions analogues des cours de France et de Bourgogne, a évolué vers la simplicité technique de l'harmonie et du contrepoint, la chanson du xvi^e siècle se fraie par contre des chemins nouveaux : elle est déjà purement vocale et s'apparente au répertoire français (d'un Clément Janequin) bien plus qu'au répertoire italien du Flamand Willaert. A ce point de vue il est utile d'évoquer les *Ensaladas*, sorte de quolibets, du Catalan Mateo Flecha l'aîné, maître des infantes de Castille, dona Maria (qui devait épouser Maximilien II d'Au-

triche) et dona Juana (mariée au prince João Manoel du Portugal), filles de Charles Quint et sœurs de Philippe II.

Dans ces *ensaladas* Flecha a su unir la note comique à la note dramatique, l'ironie à la leçon morale pratique, la chanson populaire aux thèmes liturgiques, mêlant des textes latins, français, italiens, catalans et castillans. A en juger par les documents contemporains, l'usage des *ensaladas* était fort répandu en Espagne au xvi^e siècle. Elles se proposaient en premier lieu de créer un climat de Noël et de divertir la cour et la noblesse espagnole pendant les fêtes de Noël et du Nouvel An. Les *ensaladas* de Flecha ont un sens symbolique et profondément doctrinal puisqu'elles ne cessent de faire allusion au triomphe du Christ nouveau-né, qui vint au monde pour livrer une bataille mortelle à « Luzbel », le maudit séducteur du genre humain. Les titres mêmes : *la Bomba, la Negrina, la Guerra, la Justa, las Cañas* révèlent le caractère descriptif et orienté de sa musique qui finit toujours par une sentence de l'Écriture sainte, en latin pour que la leçon morale, proposée par l'auteur, se grave d'autant plus profondément dans l'esprit de son auditoire. Bien que l'édition des *ensaladas* de Flecha soit assez tardive (Prague, 1581), ses compositions sont bien antérieures. Le fait même que dans le recueil : *le Difficile des chansons. Second livre contenant XXVI chansons nouvelles à quatre parties... de plusieurs maîtres* (Lyon, Jacques Moderne, 1544) figure *la Batailla en spagnol* de Flecha (*la Justa* selon d'autres manuscrits) prouve amplement que certaines de ces compositions avaient été écrites vers 1540, peut-être pour réjouir la cour des infantes de Castille.

Bien que Flecha n'ait pas inventé les *ensaladas*, puisque F. de Peñalosa s'était servi d'une forme analogue (*Cancionero musical de Palacio*, n° 311 = Barbieri, 432) et que Gil Vicente les rappelle dans un *auto* de 1510, il convient toutefois de souligner qu'elles constituent un fonds, extrêmement riche, de chansons populaires castillanes et catalanes et qu'elles suffisent pour accréditer l'école espagnole de ce siècle. Le genre de l'*ensalada* fut aussi cultivé par d'autres compositeurs catalans comme Vila, Flecha le Jeune, Carceres et Chacon de Valence.

Il existe une collection, partiellement contemporaine

de celle de Flecha et partiellement antérieure, imprimée à Venise en 1556, qui contient cinquante-quatre chansons, pour la plupart des villanelles, sans noms d'auteurs.

Le seul exemplaire connu est conservé à l'université d'Upsala. On y trouve plusieurs chansons catalanes, deux galiciennes et d'autres castillanes, sous forme de villanelles, romances et madrigaux amoureux, avec des textes de Juan del Encina, Gabriel de Mena et d'autres poètes. Les chansons 1-12 sont à deux voix, 13-24 à trois, 25-46 à quatre, 49-54 à cinq voix. Le fait que la première chanson soit attribuée à N. Gombert permet peut-être de conclure que les suivantes sont du même auteur. Parmi les anonymes, certaines pièces sont certainement de Flecha l'aîné; une villanelle à trois voix est de Cristobal Morales.

Juan Vasquez, originaire de Badajoz (Estrémadure), élevé à Séville, auteur de chansons, villanelles et sonnets (Séville, 1560), fit un pas de plus dans l'évolution de la forme musicale du *villancico* polyphonique — dont l'origine remonte au virelai monodique médiéval — et se rapprocha de l'élégance italienne du style madrigalesque, tout en demeurant fortement attaché à la tradition de la villanelle castillane. Le Catalan Pere Alberch Vila, organiste et chanoine à la cathédrale de Barcelone, est le chantre illustre des poésies d'Ausias March et de Pere Serafi. L'aimable austérité de ses madrigaux spirituels se transforme en douceur ineffable quand, dans ses madrigaux profanes, il chante l'amour humain. Il a publié *Odarum quas vulgo madrigales apellamus, liber I-II* (Barcelone, 1560-1561).

Mateo Flecha le Jeune, dans *Il primo libro de madrigali* (Venise, 1568), adopte pour ses madrigaux le style et le texte italiens, excepté pour l'un d'eux, à cinq voix, sur une poésie espagnole.

Le Français catalanisant, Jean Brudieu, maître de chapelle à la cathédrale d'Urgel, témoigne dans son livre de madrigaux à quatre voix (Barcelone, 1585) d'une délicatesse exquise et montre sa prédilection pour le chant populaire traditionnel dont il s'était imprégné dans les montagnes de Catalogne.

La forme de villanelle, romance et sonnet apparaît à nouveau dans la musique polyphonique courtoise avec le *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli* où figurent

des compositions de Pedro et Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos, Juan Navarro et autres, sur des textes de Boscan, Garcilaso, Gutierre de Cetina, Jorge de Montemayor, Juan de Timoneda, Hurtado de Mendoza; la forme italienne combinée avec la forme traditionnelle espagnole figure dans le *Parnaso español de madrigales y villancicos* (Anvers, 1614) de Pedro Rimonte.

LA MUSIQUE POUR ORGUE

L'histoire de l'orgue en Espagne reste encore à écrire. Nous savons que, dès le ix^e siècle tout au moins, on jouait de l'orgue dans les églises espagnoles (888 à Tona, Catalogne) et qu'à partir du xii^e-xiii^e siècle son usage s'était généralisé dans les cathédrales. L'orgue était le seul instrument admis dans l'église d'Espagne au Moyen âge, comme l'atteste Juan Egidio de Zamora (Johannes Ægidius Zamorensis) religieux franciscain, historien, poète et musicien du xiii^e siècle, précepteur de Sanche IV : *et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia... propter abusum histrionum, ejectis aliis comunitis instrumentis*.

Le roi Jean I^{er} d'Aragon demande, en 1387, de lui envoyer l'instrument *appellat exaquier* avec les « estampies » que Johan, l'organiste des Pays-Bas, avait l'habitude de jouer sur le dit instrument. C'est peut-être la première fois que, dans la péninsule ibérique, on parle d'un instrument à cordes et clavier dans le genre du clavecin et de l'épinette. Grâce à des documents trouvés dans les archives de chancellerie, nous savons qu'au début du xv^e siècle ces instruments, joints à l'orgue, étaient utilisés pour la musique sacrée dans la chapelle royale d'Aragon; ainsi, par exemple, le roi Alphonse le Magnanime demande, en août 1420, à son organiste Jaume Gil de Valencia de construire pour sa chapelle « uns orgues petits, *que sien intonats ab los ministrers, ab cinq tirants* ».

Le célèbre Bartolomé Ramos de Pareja, professeur de musique à l'université de Salamanque vers 1470, plus tard à Bologne et qui vivait encore à Rome en 1491, publia son traité *De musica practica* à Bologne en 1472. Très au courant de la vie musicale en Italie, Ramos parle ainsi de l'orgue espagnol mis en parallèle avec l'italien : *In Hispania, vero, nostra, antiqua monochorda et etiam organa*

in C gravi reperimus incepisse, détail précieux pour l'historien du clavecin et de l'orgue dans notre péninsule.

La musique espagnole pour orgue qui nous est parvenue ne remonte pas plus haut que le second tiers du XVI^e siècle. Ce sont les œuvres de l'organiste aveugle Antonio de Cabezon, de Vila, et de Soto, écrites avant 1547. Elles nous permettent de supposer que Cabezon et ses compagnons ne furent pas les premiers à se servir en Espagne d'une technique aussi évoluée. Si nous nous en tenons seulement à l'art de Cabezon il saute aux yeux qu'il se réclame d'autres maîtres de grand mérite dont l'œuvre semble perdue. Il n'est pas possible que des génies, tels que Cabezon, surgissent ainsi soudain et comme par enchantement, sans que nul ne leur ait frayé le chemin. L'histoire des formes musicales en Europe montre que les maîtres qui créent une forme déterminée ne parviennent jamais à la perfection technique de leur invention.

Le premier livre de musique pour orgue, publié en Espagne, porte le titre *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vibuela*, et a pour auteur Venegas de Henestrosa (Alcala, 1557). Venegas, organiste du cardinal Juan de Tavera, de Tolède, se présente dans ce livre bien plus comme simple compilateur que comme compositeur original. Il avait, dit-il, six livres de musique pour orgue, bien avant que ne fût imprimé le premier qui vit le jour en 1557 et qui semble avoir été le seul mis sous presse. Dans ce livre de Venegas figurent quelque quarante pièces sous le nom d'« Antonio » (de Cabezon). Ceci indique que Cabezon était déjà un concertiste et un compositeur très mûr lorsqu'il commença à voyager à travers l'Europe en 1548, à trente-huit ans, en la compagnie de son seigneur, le prince Philippe, durant les randonnées de ce dernier en Italie, en Allemagne et dans les Flandres. A l'époque il n'avait pas entendu d'autres organistes étrangers que les Flamands de la chapelle de Charles Quint dont la musique n'a pas été conservée.

Les œuvres pour clavier que Cabezon avait pu entendre en Italie, en Allemagne et dans les Flandres, l'impressionnèrent sans doute profondément; toutefois, il serait chimérique d'en déduire que Cabezon, aveugle de naissance, aurait pu créer le répertoire que nous admirons aujourd'hui après deux ans seulement de

voyages à travers ces pays et après avoir entendu en passant et au hasard des rencontres quelques organistes étrangers. Mais il y a plus : en comparant les œuvres contemporaines pour orgue de ces pays, et qui sont parvenues jusqu'à nous avec celles de Cabezón et d'autres maîtres espagnols, on se rend compte immédiatement que le type et les traits caractéristiques du répertoire espagnol ne proviennent pas directement et ne sont pas nés sous l'influence des maîtres italiens, flamands et allemands ; seuls quelques passages des *falsobordones* (faux-bourçons) de l'Allemand aveugle Arnold Schlick semblent en rappeler d'autres, analogues, de l'aveugle espagnol.

Tout récemment encore certains musicologues croyaient que Cabezón s'était formé musicalement pendant le voyage en Angleterre qu'il fit parmi la suite de Philippe II en 1554. Il suffit de dire que Cabezón arriva à Londres en juillet 1554 et en repartit en janvier 1556. En dix-huit mois à peine comment un aveugle aurait-il pu changer son style personnel et apprendre une nouvelle technique ? L'histoire nous dit, par ailleurs, qu'au moment où Cabezón visita l'Angleterre, les compositeurs les plus éminents dans l'art virginaliste anglais n'étaient pas encore nés ; Thomas Tallis lui-même n'écrira sa première œuvre pour clavier que huit ans plus tard. Le musicologue américain W. Apel n'hésite pas à affirmer que même l'école naissante de Naples pour clavecin subit l'influence de Cabezón et que pour atteindre le niveau de celui-ci il fallut attendre Sweelinck, disciple de Zarlino de Venise, mort à Amsterdam en 1621. Même les plus grands représentants de l'école napolitaine, Ascanio Mayone (vers 1600) et G. M. Trabaci montrent qu'ils ont subi pareille influence.

Une partie des œuvres de Cabezón fut publiée par son fils et successeur à la chapelle royale, Hernando de Cabezón, sous le titre : *Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón* (Madrid, 1578). Ce titre, comme celui de Venegas de Henestrosa, dit clairement qu'un tel répertoire pour orgue pouvait être parfaitement exécuté sur la vihuela et sur la harpe, et s'adaptait à tels autres instruments, ce qui, comme l'histoire nous le prouve, était déjà courant en Espagne. Dans le livre de Cabezón figurent les œuvres suivantes de l'aveugle Antonio : quatre *duo* pour débutants, neuf *Ave maris stella* à

2-5 voix; cinq *Pange lingua*, à 2-4 voix, sept hymnes à 2-4 voix; trente-cinq *Kyrie* à 3-4 voix, dans les huit tons d'église, trente-deux versets (psalmodie), cinquante-quatre versets pour le *Magnificat*, trente-deux *falsobordones*, douze *tientos*, deux fugues à 4 et à 5 voix; une pavane italienne, des *diferencias* (variations) sur la gaillarde milanaise, *diferencias* sur la villanelle ? *De quien teme enojo Isabel* ? (*Par qui Isabelle craint-elle d'être tracassée* ?), sept *Diferencias sobre las vacas*, *diferencias* sur le chant *La dama le demande*, vingt *tientos* à 4-6 voix sur les œuvres polyphoniques de Josquin, Crecquillon, Mouton, Verdelot, Jachet, Clemens non Papa, Richafort, vingt gloses de chansons françaises de Crecquillon, Clemens non Papa, Willaert, Lupi, Gombert, Lassus, Verdelot.

En publiant les œuvres de son père, Hernando remarque qu'il a recueilli dans ce livre « les miettes qui tombaient de la table de son père ». Deux autres livres que Hernando avait préparés pour l'impression et qui contenaient des œuvres de son père et de lui, semblent perdus. Les œuvres de Cabezon montrent en toute évidence que l'art de la variation instrumentale pour clavier est né en Espagne. D'après le témoignage du maître de la vihuela, Luis de Narvaez, dans *Los seys libros del Delphin de música...* (1538), on peut conclure qu'il fut le premier à introduire en Espagne l'art des variations pour vihuela.

À côté de Cabezon, Francisco de Soto, maître de clavicorde à la cour espagnole et Pedro Alberch Vila, organiste de la cathédrale de Barcelone, tous deux du même âge que Cabezon, méritent une place d'honneur; bien que leurs œuvres pour orgue semblent perdues, les échantillons que nous a conservés Venegas de Henestrosa, deux *tientos* de Soto et deux autres de Vila, suffisent à prouver que Cabezon ne fut pas seul en Espagne. Il est dommage que des organistes de l'envergure d'un Bernardino Figueroa, d'un Juan Doys de Malaga et d'un Villada de Séville ne nous soient connus que par l'éloge qu'en fait Juan Bermudo dans sa *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1549 et 1555). De Juan Cabezon lui-même, frère d'Antonio, clavicordiste de la cour espagnole à partir de 1546, ne subsiste qu'une seule glose à 5 voix sur la chanson castillane : *Pues a mí desconsolado*; de Hernando de Cabezon, fils d'Antonio, nous n'avons que

cinq compositions qu'il publia lui-même en 1578 : un *Ave Maria* à 3 voix et quatre gloses à 4-5 voix sur des chansons françaises, deux livres contenant ses propres œuvres et celles de son père ayant été perdus. Fray Juan Bermudo se lamente, dès 1549, sur l'égoïsme des organistes espagnols qui, selon ses dires, gardaient ce qu'ils avaient de mieux pour eux-mêmes et n'éprouvaient nullement le besoin d'imprimer leurs œuvres en hommage à leurs disciples et à d'autres organistes nationaux; malgré cela, le répertoire pour orgue qui a été conservé suffit à nous convaincre de la très haute valeur de l'école espagnole du Siècle d'Or.

Le dominicain Fray Tomas de Santa Maria passa seize ans, « le meilleur temps de sa vie », à composer l'*Arte de tañer fantasia*, qui fut achevé en 1557; il l'avait donc commencé en 1541; ce livre est considéré aujourd'hui comme l'une des premières œuvres qui traitent scientifiquement de la musique pour clavier et du doigté. L. Villalba publia de ce livre dix clauses, deux fantaisies, deux fugues et neuf autres pièces pour orgue; elles suffiraient à montrer le goût raffiné et la technique de l'illustre dominicain de Castille. L'œuvre de Santa Maria et la *Declaración de instrumentos* du franciscain Juan Bermudo sont les classiques de la musique pour clavier en Espagne et dans toute l'Europe durant le xvi^e siècle. Bermudo inséra dans son livre treize pièces pour orgue qui ont été publiées par F. Pedrell; sans atteindre la perfection des grands maîtres, ces œuvres révèlent un goût et un style un peu durs et un tantinet austères.

Parmi les autres organistes espagnols il faut mentionner Francisco de Peraza, originaire de Tolède et organiste de Séville, tellement admiré par l'illustre Guerrero, et Philippe Rogier, maître de la chapelle flamande de Philippe II : nous ne connaissons que quelques exemples à peine de sa riche production; Bernardo Clavixo del Castillo, tout d'abord maître de la chapelle royale de Palerme, puis, vers 1588, organiste de cette chapelle, enfin, en 1593, professeur de musique à l'université de Salamanque — où il succéda à R. de Salamanca et à F. Salinas, auteur du *De música libri septem* (Salamanque, 1577) —, à partir de 1603 organiste de la chapelle royale de Madrid, auteur du livre : *Motecta ad canendum tam cum quatuor, quinque, sex*

et octo vocibus, quam cum instrumentis composita (Rome, 1588); de ces œuvres pour orgue il ne nous est parvenu qu'un *tiento* du 2^e ton. Nous connaissons mieux l'œuvre de l'organiste aragonais Sebastian Aguilera de Heredia qui exerça son métier tout d'abord à Huesca puis, à partir de 1603, à Saragosse et composa une précieuse collection de *Magnificat* (Saragosse, 1618); quatorze pièces pour orgue seulement sont parvenues jusqu'à nous, ce sont des *tientos de falsas* (dissonances) et des psaumes, selon le style de Cabezón. L'illustre pléiade des organistes espagnols du XVI^e siècle trouva son apogée dans l'œuvre de Francisco Correa de Arauxo (Araujo), résumée dans le *Libro de tientos y discursos de música practica y theorica, intitulado Facultad orgánica* (Alcala, 1626). Sa musique est d'une nouveauté toute géniale. Correa de Arauxo connaît bien les anciens auteurs et veut les imiter, mais en même temps il s'prend de formes neuves et osées qui l'entraînent bien loin des maîtres classiques et lui donnent une certaine indépendance à l'égard de ses contemporains; il faut le considérer comme l'organiste le plus révolutionnaire et le plus doué de son temps.

LA MUSIQUE POUR VIOLONE

L'art de l'ornementation mélismatique, si bien senti et pratiqué par les organistes espagnols dans leurs gloses, devait atteindre une perfection raffinée dans l'œuvre de Diego Ortiz, de Tolède, qui fut maître de chapelle du duc d'Albe vice-roi de Naples entre 1558 et 1565. Ortiz publia à Rome, en 1553, son *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la música de violones*. Les violones sont des violes graves ou violes « à pied », c'est-à-dire nos violoncelles, sans les positions aiguës de la technique moderne. Ortiz enrichit du point de vue mélismatique la formule de la clausule; la glose pour lui, c'est l'enrichissement ornemental de la clausule. Les « clausules » sont les formules mélodiques employées en cadences, par exemple *la sol fa mi fa*.

Ortiz montre comment le violone se prête à trois espèces de musiques ornementées : les gloses de mélodies fixées à l'avance, des chants donnés, et des mélodies d'invention libre appuyées sur une basse jouée par le clavecin; les premières appartiennent à l'art de la varia-

tion, les autres à la fantaisie. Ortiz appelle *recercada*, recherché, l'art d'improviser des mélodies ornementales sur des instruments à cordes, et ceci dans le même sens que Cabezón donne au terme *tiento*.

LA MUSIQUE POUR VIHUELA

La floraison des vihuelistes au xvi^e siècle est une des gloires de l'Espagne dans le domaine de la musique instrumentale. Ils nous offrent les premiers essais d'accompagnement pour la monodie naissante et ses formes musicales dérivées; avec les luthistes européens ils fraient le chemin vers l'avènement de la monodie accompagnée qui devait partir de Florence vers la fin du xvi^e et au début du xvii^e siècle.

La vihuela fut un instrument de prédilection des reines espagnoles, depuis l'époque d'Isabelle la Catholique jusqu'au dernier quart du xvi^e siècle. Des luths, des vihuelas à main ou de simples guitares étaient d'un usage courant dans la vie espagnole plus ou moins élégante du xv^e et du xvi^e siècle. Les traits caractéristiques de la vihuela et de la guitare, leur aspect respectif, et leur répertoire musical parvenu jusqu'à nous ont été étudiés de main de maître par A. Salazar (à consulter, parmi ses nombreuses études, *La Música de España*, Buenos Aires, 1953, p. 169 et sq.).

Un grand nombre de vihuelistes espagnols s'applique à réduire au chant et à la vihuela les œuvres polyphoniques de leur époque; ce qu'il y a de meilleur dans ces livres et ce qui nous intéresse le plus, ce sont les pièces purement instrumentales et celles avec la musique de villanelles et chansons à une voix avec accompagnement de vihuela.

Le premier livre avec musique pour vihuela, imprimé en Espagne, porte le titre d'*El Maestro* et a pour auteur Luis Milan (Valence, 1535). Il contient des « fantaisies » et des « tentos » (*tientos*) — qui peuvent servir admirablement à faire connaître l'évolution de l'invention ornementale en Espagne —, des pavaues, des villanelles en espagnol et en portugais, des romances castillanes et des sonnets italiens. A cet égard, les gloses et intermèdes que la vihuela intercale entre le chant et les romances sont du plus haut intérêt. Suivent chronologiquement

Los seys libros del Delphin de música de Luis de Narvaez (Valladolid, 1538). On y trouve des fantaisies, des romances avec une multitude de *diferencias* (variations) des danses *baxa*, diverses chansons de Gombert et de Richafort, et six messes de Josquin. L'auteur certifie que, dans son livre, est appliqué pour la première fois l'art des variations pour vihuela.

Parmi les autres livres du répertoire méritent d'être mentionnés en premier lieu la *Silva de sirenas* d'Enriquez de Valderrábano (Valladolid, 1547) et *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana (Séville, 1554). Valderrábano y inclut d'admirables villanelles, quelques pavanés, des *diferencias* sur la pavane royale, des sonnets, deux « proverbes » et des gloses pour compositions polyphoniques de Willaert, Josquin, Gombert, Arcadelt, Morales, Sepulveda, Juan Vasquez, Diego Ortiz et d'autres. Fuenllana, aveugle depuis son enfance, publie des fantaisies et des *diferencias* sur des romances, des villanelles et des sonnets, et transpose pour chant et vihuela des motets polyphoniques de Morales, Guerrero et les siens propres, des *ensaladas* de Flecha. Il termine son livre par des fantaisies sur *Ay de mi Alhama* et d'autres pour *vihuela de quatro ordenes que dixen guitarra*. Hugo Riemann fut le premier à relever la valeur de l'art du contrepoint dans les fantaisies de Fuenllana. Les œuvres imprimées des vihuelistes finissent par *El Parnaso* de Estéban Daza (Valladolid, 1576); on y trouve des madrigaux de Rodrigo de Ceballos et de F. Guerrero, des villanelles du même Guerrero, d'autres de Juan Navarro et de Pedro Ordoñez, des villanelles de Juan Vasquez, etc. Chose très significative : beaucoup d'œuvres qui figurent dans le livre de Daza se trouvent également dans le *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*.

LA DANSE DE COUR AU XVI^e SIÈCLE

A la cour de Ferdinand III (mort en 1252) et de son fils le roi Alphonse le Savant, on voyait figurer des baladines mauresques qui chantaient et dansaient devant les souverains et la noblesse castillane; de même les registres de la Chancellerie royale de Catalogne-Aragon et de Navarre, au xiv^e siècle, nous donnent de semblables informations. La *Chronique* d'Alvaro de Luna, connétable

de Castille au temps de Henri III (1390-1406), raconte comment, après les repas de gala, « les chevaliers dansèrent avec les demoiselles ». Le centre vivant des danses de cour et populaires des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles fut la province de Valence, notamment Jativa, d'où sortaient les meilleurs danseurs. Alphonse le Magnanime, dès sa jeunesse, éprouva une véritable prédilection pour ces danses : tantôt les danseuses étaient mauresques, tantôt c'étaient des Maures qui dansaient à la cour du roi ; dans certaines occasions spéciales, Maures et Mauresques dansaient ensemble devant le roi et les puissants. Les fêtes organisées par le roi Alphonse V le Magnanime, en son Castell-Nou de Naples, à partir de 1443, furent célèbres en Italie et dans toute l'Europe. Les chroniques rappellent *li balli maravigliosi tratti di catalani* et les poètes de cour évoquent les danses des *momos* (hiïstrions) et les *balli mascherati*, la *cascarde*, la *palomelle*, le *moresche danze* *avante*, le *basce* e le *alte appresso*.

Comme source d'informations sur la danse de cour en Castille pendant la deuxième moitié du ^{xv}^e siècle vient d'abord, sans aucun doute, la *Chronique* de Miguel Lucas de Iranzo, connétable de Castille à partir de 1458. Les mots de « on dansa et on balla » y sont classiques pour décrire la fin des grandes fêtes. En 1459, à Guadalupe, il régate l'ambassadeur français qui dansa avec la sœur du connétable « qui était fort gente dame et le savait bien faire ». Les fêtes données à l'occasion de ses noces, à Jaén, durèrent vingt-trois jours, au cours desquels la danse fut l'une des distractions favorites ; tandis que jouaient « les musettes, les larigots et autres instruments à vent », le connétable « se mit à danser avec madame la comtesse, avec la plus belle grâce du monde ». Les larigots « et les autres instruments jouaient fort suavement hautes et basses et gentilshommes et pages dansaient. Et, après avoir dansé, on fit chanter chansons dialoguées et rondeaux. »

Juan del Encina fit représenter dans les appartements du prince don Juan (mort en 1497), fils des Rois Catholiques, son *Triomphe de l'Amour* ; Encina rappelle là le nom d'une infinité d'instruments qu'il y avait à la cour et termine : « La musique avec le chant — s'accordait très bien — et non moins bien concerté — le concert de la danse ». Les livres urbains, en diverses parties de

l'Espagne, parlent des représentations que l'on donnait dans de grandes fêtes, représentations également données sur des chars afin que tous les habitants de la ville pussent y assister. Ce qui indique que nous nous trouvons aux portes du spectacle favori de la Renaissance, la « mascarade ». En Espagne nous trouvons les mascarades et les chars sous deux formes : processionnelle et représentative ou scénique. Les chroniques rapportent également des scènes de danses populaires et de cour, en tant que partie intégrante des fêtes données à l'occasion de réceptions de rois et d'empereurs.

L'impératrice Isabelle et Charles Quint s'ingéniaient à donner à leurs enfants une éducation musicale complète et la danse de cour était au centre de leur éducation ainsi que des divertissements des jeunes gens du Palais. Philippe II avait en sa maison Diego Fernandez « maître à danser » ; en 1533, le prince Philippe avait six ans et ses divertissements favoris étaient la danse, la chasse et l'équitation. L'épouse de don Juan de Zuñiga, gouverneur du prince Philippe, conte à une amie : « Le prince et l'infante dansèrent à merveille ». Le 5 mai 1537, le prince donne une fête de tournoi « de jeunes gens » avec « bal de ménines » et le petit Luis, fils du gouverneur, « danse la *pavane* et la *gaillarde* avec sa cousine Ana de Zuñiga, âgée de treize ans ». Après la mort de l'impératrice Isabelle (1539), Charles Quint établit une Maison pour le prince Philippe et une autre pour les infantes Marie et Jeanne. Parmi les gens du prince figurent toujours « Diego Fernandez, maître à danser » et Francisco Candamo, joueur de viole. A cette époque-là, l'infante Marie avait onze ans et l'infante Jeanne, quatre seulement ; parmi les gens et serviteurs qu'on leur prête en leur maison à Arévalo, figurent trois maîtres de danse, et quelqu'un joue du tambourin pour mieux marquer le rythme de la danse.

En 1543, Philippe II, âgé de dix-sept ans, se marie à Salamanque avec sa cousine Marie de Portugal ; le chroniqueur observe que cette infante « danse très bien et sait plus de chant qu'un maître de chapelle ». Le 13 novembre, vers neuf heures du soir, on célébra un banquet de nocés, après lequel « les instruments aigus se mirent à jouer et le bal commença » (le chroniqueur dit : « *el sarao* »). Les nobles dansèrent « une gaillarde et la pavane » ; quand ils eurent tous fini de danser, « le prince et la princesse

dansèrent, haute et basse, sans se troubler et le bal finit ainsi ». Les fêtes durèrent huit jours, et chaque soir « il y eut bal », note simplement le chroniqueur, et l'on sait que jusqu'à soixante-dix personnes dansaient dans les salons. Des guitaristes fameux comme Miguel de Fuenllana et Diego Pisador avaient servi dans la chambre du roi Philippe pendant ses jeunes années, d'autres, comme Narvarez, Mudarra et Valderrábano, servaient chez des personnages de la cour.

Pendant le voyage de Philippe II en Italie, dans les Flandres et en Allemagne, voyage qui dura douze mois à partir du 2 octobre 1548, on raconte que, alors qu'il se trouvait à Milan, une fois le dîner terminé, « le prince et la princesse passèrent dans les salons et que les chevaliers se mirent à danser avec les dames milanaïses » qui se trouvaient là. « Le prince dansa avec la princesse et avec sa fille et, après que certains eurent dansé pavanés et gaillardes, on commença la danse de la *bacha* » (du flambeau). D'un égal intérêt sont les récits du voyage de Philippe II en Angleterre, en 1554, à l'occasion de son mariage avec Marie Tudor, fille d'Henry VIII et de Catherine d'Aragon, proclamée reine d'Angleterre en 1553 : les chroniqueurs rapportent que le jour du mariage — célébré à Winchester le 25 juillet 1554 —, après le repas, les nobles dansèrent et qu'à la fin « ce fut le tour des souverains qui dansèrent une allemande chacun, fort gracieusement »; le bal dura quelque trois heures. Un autre chroniqueur écrit que « le roi dansa avec la reine à la mode allemande ». Il est intéressant de souligner qu'après la retraite de l'empereur à Yuste, en 1556, son fils Philippe restreignit le luxe excessif des fêtes de la cour et accorda une plus grande importance à l'art et à la musique.

Les écrivains contemporains de Philippe III, roi d'Espagne, parlent avec enthousiasme de son habileté au chant, à la viole de gambe et à la vihuela, mais surtout à la danse. « Le roi était le danseur le plus gracieux qu'il y eût en son temps; il prenait plus de plaisir à accréditer cette élégance au cours des bals qui se donnaient au Palais, lors des anniversaires, qu'à la comédie », écrit le corregidor Armona dans ses *Mémoires chronologiques*. Philippe III secouait son apathie en dansant et quand, en 1605, il va à Venise, l'ambassadeur Simon Conterini dit du roi qu'il « danse très bien ». Il est intéressant de

rappeler que la noblesse de Barcelone, à la fin d'un bal, terminait la fête par la danse d'une *sardane* afin que tous, unis et formant un cercle en se prenant par la main, puissent prendre part à cette danse, que l'on tenait pour être d'origine grecque. Nous lisons que la même chose se fit au Palais royal de Madrid, au temps de Philippe III, le jour où, en 1605, « au son des instruments une ménine se mit à danser la *hacha* », et que la fête se termina par la danse d'une *sardane*.

Les danses préoccupent Lope de Vega dont on dit qu'il avait été bon danseur dans sa jeunesse et, c'est bien normal, il y a des détails intéressants dans *le Maître à danser*. Les écrits de Cervantès sont également à ce propos une riche mine de renseignements sur les danses et les ballets pratiqués à son époque en Espagne; entre autres danses, il parle du *canario*, du *contrepas*, de la *chaconne*, de la *folie*, de la *gaillarde*, des *gambetas*, de la *jacara*, de la *mauresque*, de la *perra-mora*, des *séguedilles*, du *tourdion*, du *villano*, du *zambapalo* et de la *sarabande*. Dans Cervantès on voit que le *canario* était dansé par une seule personne tandis que la *gallarda* (gaillarde) s'exécutait avec deux groupes de trois danseurs : « deux femmes avec un homme au milieu, deux hommes avec une femme au milieu ». Césari Négri décrit la danse *brando alta regina*, d'origine française, qu'il dédie à la reine Marguerite d'Espagne, épouse de Philippe III; quand elle visita Milan, on y dansa en son honneur la *mascherade* et la danse citée plus haut, qui se composait d'une *entrada*, *contrepasso*, *saltarello*, et *gagliarda*, le tout se répétant et terminé par un *finale*. Le *saltarello* était appelé par les Espagnols *danse haute*. Dans le manuscrit *Libro sull' Arte del danzare*, d'Antonio Cornazano, (1455-65, Bibliothèque Vaticane), on conserve la musique du ténor d'*Il Re di Spagna*; Domenico de Piacenza — *De arte saltandi et choreas ducendi*, 1416 — décrit la *Spagna*.

Comme danses originaires d'Espagne on cite le *spagnolello* ou *espagnoletas* dont parle Cesare Négri qui tint une école de danse à Milan (1550-1604) sous la domination espagnole; *villano*, *pavaniglia* ou *pavana spagnuola* et *hacha*. Le *canario* ou *canarie*, était considéré comme une danse provenant des îles Canaries; Thoinot Arbeau (1589) parle de cette danse et de la pavane espagnole. Fabrizio Caroso, *Il Ballarino* (1581) décrit la vieille danse espagnole *bassa danza* avec son *alta* et son *gioioso*; on sait que Lucrèce Bor-

gia la danza avec son frère César le jour de son mariage par procuration avec Alphonse d'Este. En cette occasion (3 novembre 1502) on dansa aussi la *bacha*. Caroso parle longuement de la *bassa* et de l'*alta di Castiglia*. La vieille danse connue en castillan sous le nom de *el torneo* (la barrière) est pour la première fois décrite dans le manuscrit de Marie de Bourgogne (c. 1450), où elle est conservée dans un arrangement pour trois danseurs et sous le nom de *Beaulté de Castille*. La *folia*, d'origine portugaise, selon F. de Salinas — *De musica libri septem* (1577) —, si bien rappelée par Cervantès, fut très connue sous le nom de *folies d'Espagne*. Juan Esquivel, dans ses *Discours sur l'art de la danse* (Séville, 1642), parle de la pavane, de la *gallarda*, de l'*allemande*, des *canarios*, des *bachas* et du *torneo*.

C'est un étrange cas que celui de la *zarabanda*, originaire, dit-on, d'Espagne (Andalousie) et qui, si violemment attaquée au début pour sa vivacité et ses gestes lascifs, peu appropriée aux pompes et aux solennités de la cour, se transforma, en passant d'Espagne dans les autres pays, en une danse noble à la musique et au rythme lents et majestueux. Il est établi qu'en 1593 la *zarabanda* se dansa à Séville à l'occasion de la Fête-Dieu, bien que ses couplets fussent condamnés depuis dix ans par l'Eglise. Mais, quant à sa nationalité espagnole, la *zarabanda*, dansée d'abord, semble-t-il, par une seule femme, sur une mesure à trois temps et un mouvement très vif, se voit attribuer par certains une origine américaine; C. Sachs penche pour l'Amérique Centrale, entre autres, parce que « la flûte à bec guatémaltèque s'appelle *zarabanda* ». Cet argument ne manque pas de fondement car jamais aucun instrument n'a tiré son nom d'une danse alors que, fréquemment, les noms de danses ont été dérivés de substantifs désignant des instruments.

L'interdiction formelle de la danser en Espagne date du 3 août 1583, où l'on stipule à Madrid : « que personne n'ait l'audace de chanter ou réciter, dans les rues, maisons et autres lieux, la chanson que l'on appelle *zarabanda* »; malgré cela, à Séville, en 1593, parmi les danses qui accompagnaient la procession de la Fête-Dieu figure précisément la *zarabanda*. Jeronimo de Huerta, dans son poème *Florando de Castilla* (1587) l'appelle « fille publique du Guayacan ». Fray Marco Antonio de Camos (*Micro-*

cosmia, Barcelone, 1592) écrit : « ... Mais avec les nouvelles inventions, inventions du Démon, que l'on appelle *zarabandas*... ». Cette danse fut aussi condamnée par Cervantès et Guevara, et défendue par Lope de Vega. Selon ce qu'on peut déduire des récits contemporains, la *zarabanda* et la chacone étaient des danses fort libres, aux mouvements vifs et aux gestes lascifs, du temps de Cervantès. Dans sa nouvelle *El Celoso extremeño*, il nous dit : « L'air diabolique de la *zarabanda*, alors nouveau en Espagne » ; mais dans l'intermède du *Retable des merveilles*, Cervantès donne pour vieilles la chacone et la sarabande, danses auxquelles se joignaient les *folias*, le *xambapalo* et la *perra-mora*.

Ce fut surtout le célèbre jésuite P. Juan Mariana qui fustigea de toutes les façons la nouvelle mode de la sarabande en Espagne ; à propos de Séville, dans son *Traité contre les jeux publics*, il écrit : « Nous savons parfaitement que cette danse a été exécutée dans l'une des plus illustres cités d'Espagne, au cours de la procession et des fêtes... Corps du Christ... déplaisant ainsi, lorsqu'on croyait lui faire honneur, à sa sainte Majesté ». Au chapitre XII, « De la danse et chanson dite *zarabanda* », il écrit : « Parmi les autres nouveautés est apparue ces années-ci une danse chanson, lascive par les paroles, si vilaine dans ses contorsions qu'elle suffit à enflammer même les personnes très honnêtes. On l'appelle communément *zarabanda* ; et bien que l'on propose, pour ce nom, différentes origines et dérivations, on n'en tient aucune pour prouvée et certaine ; ce que l'on sait, c'est qu'elle a été inventée en Espagne. » Devant cette diversité d'opinions, quelqu'un a trouvé raisonnable de penser que la sarabande a pu être, au fond, une danse d'origine américaine, importée par les Espagnols en adoptant certaines modalités et tournures qui la fissent apparaître comme une danse née en Espagne. De toute façon, l'affirmation de Mariana, le grand historien de cette époque, et le fait que l'histoire de la colonisation espagnole en Amérique démontre clairement que ce fut l'Espagne qui exporta des chants et des danses populaires (alors qu'on ignore totalement si elle se soucia d'importer de ces pays des instruments, des chansons et des danses populaires), parlent en faveur de ce que dit Mariana : « Ce que l'on sait, c'est qu'elle a été inventée en Espagne. »

Luis de Argensola (*Mémoire adressé au Roi*, 1598),

alarmé par la vogue que connaissait la sarabande, en vint à écrire : « Et il y avait des parents qui... enseignaient ce métier à leurs filles... de sorte que nous voyions ces enfants de quatre ans danser déshonnêtement la sarabande sur les planches ». D'autres moralistes écrivirent contre cette danse, comme Fray Juan de la Cerda et Fray José de Jesus Maria. Vers 1603, Juan de Godoy publia cet implacable pamphlet contre la sarabande qu'il intitula : *Récit fort gracieux qui traite de la vie et de la mort de la zarabanda*, défunte épouse d'Anton Pintado. En dépit d'une telle critique, la sarabande connut en Espagne une immense vogue, étant nommée ou dansée dans les œuvres théâtrales castillanes. Lope de Vega (*Las ferias de Madrid*) la cite trois fois. Le 10 octobre 1618, le duc de Lerma, favori de Philippe III, fit jouer à Lerma la comédie *la Casa confusa*; à la fin de laquelle il y eut un bal où l'on dansa le *tourdion* et la sarabande. Lope de Vega, dans *La villana de Getafe* (1621), la tient pour passée de mode puisque Inès, quand on lui demande si elle veut danser la sarabande, répond : « Elle est bien vieille ! » Quelqu'un s'est demandé s'il ne serait pas possible qu'au temps de Cervantès il eût existé deux types de sarabande, l'une immorale pour son caractère provocant, et l'autre d'un genre lent et grave sur laquelle on pourrait appliquer assez naturellement un texte plus ou moins pieux et obtenir une *sarabanda à lo divino* (sacrée, en quelque sorte) comme l'auteur du *Quichotte* lui-même l'écrit dans *El Celoso extremeño*. C'est aussi Cervantès qui exalte la moralité et l'honnêteté de sa Gitanilla devant laquelle ni vieilles femmes ni jeunes filles ne se risqueraient à aucune danse ni chant lascif car elle n'y eût jamais consenti. Si Cervantès insiste si souvent sur la moralité exemplaire de Preciosa et si, d'autre part, la sarabande était toujours immorale, comment expliquer qu'il ait pu écrire : « Preciosa en sortit riche de *villancicos*, de *coplas*, de *seguidillas*, et de *zarabandas*. »

Musique conservée : Le *Buxheimer Orgelbuch* de Munich conserve le *Portigaler* et l'*Arrogayner* ; dans les *Basses danses* éditées par M. Closson on trouve les danses intitulées *Portingaloise*, *Navaroise*, *Barcelonne*, la *Basse dance du roy d'Espagne*. La danse *Spagna* figure dans les traités des maîtres à danser du x^e siècle. W. Mérian a édité en 1927 la musique de *Spaniol* et de *Spanieler*, du manuscrit J. Kot-

ter de 1513, et *Spanyöler Tancz* du manuscrit de Hans Weck, le *Spaniol* de Hans von Constanx, etc. L'unique échantillon de l'air de la *bassa danza* du xvi^e siècle apparaît dans Antonio Cornazano (édité par C. Massi, *La Bibliophila*, XVII, 1915-16, 1 ss.). *La Spagna* ou *Il Re di Spagna*, qui, avec polyphonie de Johannes Ghiselin est conservée à Florence (B. N. Panc 27, f. 91 v) et dans un anonyme de Petrucci (*Canti C.* 1503, f. 148). Avec un tempo de *saltarello*, cet air apparaît dans la *Alta* de Francisco de la Torre, dans le *Cancionero musical de Palacio*, n^o 321 (éd. Barbieri, n^o 439) : il s'agit d'un musicien né à Séville, inscrit en 1483 comme chanteur à la chapelle royale de Ferdinand V d'Aragon, et d'une musique maintes fois exécutée dans les alcazars de Ségovie, Tolède, Séville ainsi que dans les palais royaux de Barcelone et de Saragosse au temps des Rois Catholiques. Enriquez de Valderrábano édita en 1547 un « contrepoint sur la teneur de la basse-danse ». Chez les musicographes espagnols de la vihuela, Milan, Venegas de Henestrosa et Valderrábano, il y a de nombreux exemples de pavaues, cependant qu'Alonso de Mudarra (Séville, 1546) offre de la musique de pavaues et de *gallardas* ; Diégo Pisador (1552) publie la musique de *Pavana muy llana* et de *La Cortesia*, ainsi que *Endechas de canario*. Dans la collection de pièces pour vihuela d'Antonio de Santa Cruz (première moitié du xvii^e siècle, Madrid, B. N. M. 2209), on conserve la musique de *jácaras*, *canarios*, *villano*, *pavaues*, *marizapalos*, *españoletas*, *pasacalles*, *torneo*. Ceux que cela intéresse trouveront de nombreux exemples de musique de danses espagnoles dans les traités des guitaristes Gaspar Sanz (*Instrucción de música sobre la guitarra Española*, Saragosse, 1697), Lucas Ruiz de Ribayaz (*Luz y norte musical...*, Madrid, 1677), Luis Briceño (*Método... para aprender a tocar la guitarra a lo español*, Paris, 1626) ; disons de même des collections de musique pour orgue et clavicorde, harpe, etc., conservées à la B. N. de Madrid où figurent des spécimens de toute la gamme des danses de cour pratiquées en Espagne. Mabel Dolmetsch (*Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*, 1954) recueille la musique de diverses danses espagnoles, conservées chez les maîtres à danser italiens du xvi^e et du début du xvii^e siècle. Et il faut ne pas oublier la délicieuse musique d'Antonio de Cabezon : *Pavana italiana* et *Diferencias sobre la gallarda mila-*

nesa. Sur le thème de la *Pavana italiana*, Bull, Sweelinck et Scheidt ont ensuite écrit : l'Anglais l'intitulait *The Spanish Pavan*, tandis que le Hollandais et l'Allemand l'appelaient *Paduana Hispania*.

Higinio ANGLÉS.

BIBLIOGRAPHIE

PEDRELL, F., *Hispaniae Scholae Musica Sacra*, I-VIII, Barcelone-Leipzig, 1894 et la suite.

PEDRELL, F., *Vittoria*, T.-L. a, *Opera omnia*, I-VIII, Leipzig, 1902-1913.

COLLET, H., *Le Mysticisme musical espagnol du XVI^e siècle*, Paris, 1913.

MITJANA, *La Musique en Espagne*, dans l'*Encyclopédie de la Musique*, IV, Paris, 1920.

APEL, W., *Early Spanish Music for Lute and Keyboard Instruments*, dans *Musical Quarterly*, XX, 1934.

SCHMIDT-GORG, J., *Nicolas Gombert Leben und Werk*, Bonn, 1938.

ANGLÉS, H., *La Musica en la Corte de los Reyes Católicos*, I-III, Barcelone, 1941 et la suite.

KASTNER, S. M., *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisbonne, 1941.

SALAZAR, A., *La Musica en la Sociedad europea*, I, Mexico, 1942.

ANGLÉS, H., *La Musica en la Corte de Carlos V*, 1944.

QUEROL GAVALDA, M., *La Música en las obras de Cervantes*, Barcelone, 1948.

SUBIRA, J., *Historia de la Música*, I, Barcelone, 1951.

KASTNER, S. M., *Parallels and Discrepancies between English and Spanish Keyboard Music of the Sixteenth and Seventeenth Century*, dans « *Anuario Musical* », VII, Barcelone, 1952.

ANGLÉS, H., *Morales Opera Omnia*, I-IV, Rome, 1952 et la suite.

STEVENSON, R., *Cristóbal de Morales*, dans *Journal of the American Musicological Society*, VI, 1953.

SALAZAR, A., *La Música de España*, Buenos-Aires, 1953.

REESE, G., *Music in the Renaissance*, New York, 1954.

DOLMETSCH, M., *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*, Londres, 1954.

L'ÈRE DU STYLE
CONCERTANT

ITALIE

LE STYLE CONCERTANT

DIFFICULTÉ D'UNE DÉFINITION

LA période qui s'étend des premières années du XVII^e siècle au milieu du XVIII^e a profondément marqué dans l'évolution de la musique instrumentale. Elle a vu se constituer un art instrumental autonome, définitivement affranchi de l'imitation des techniques vocales. Le mouvement avait été amorcé dès la Renaissance, et poussé assez loin dans le répertoire du luth, de l'orgue et du clavecin. Mais il va prendre une ampleur et une signification nouvelles : dans le domaine de la forme, avec l'élaboration de la sonate et de ses dérivés; dans celui de l'expression, élargi presque à l'infini sous de multiples influences aussi bien collectives (naissance de l'opéra, progrès décisif de la lutherie) qu'individuelles (celles de puissantes personnalités telles que Giovanni Gabrieli ou Frescobaldi).

Ces quelque cent cinquante ans s'inscrivent à peu près dans les limites que de nombreux historiens, surtout en Allemagne et dans les pays anglo-saxons, assignent à l'ère baroque. Mais le terme « baroque », tout à fait courant chez les Latins en matière d'arts plastiques, reste pour la musique sujet à discussion.

On se référera plus commodément, pour désigner cette même période, à une étiquette empruntée au style; et d'autant plus recommandable qu'elle a été créée par les musiciens du temps, avec des acceptions d'une extrême souplesse. Car il serait vain de vouloir cerner en une définition précise le *stile concertato*, ou *style concertant*, dont il s'agira ici.

Déjà le mot *concerto*, de par son étymologie, présente des sens opposés selon qu'on le rattache au latin *conserrere* (unir) ou à son contraire, *concertare* (lutter l'un contre l'autre). Un tiers parti, il est vrai, voit la contradiction résolue du fait que, même rivalisant entre eux,

les interprètes d'une œuvre concertante, en définitive, unissent leurs efforts pour la servir.

Il semble bien que *concerto* ou *concertato* ait désigné, vers 1600 environ, des compositions vocales qui se réclamaient de l'un et l'autre principe, *conserere* et *concertare*, pourvu qu'elles fussent accompagnées instrumentalement et non chantées *a cappella*. Le premier recueil qui porte expressément ce titre (parfois employé au cours du xvi^e siècle, mais de façon épisodique) est celui des *Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli continenti musica di chiesa (...)* per voci et stromenti musicali (*Concertos d'A. et G. Gabrieli contenant de la musique d'église (...)* pour voix et instruments de musique), Venise, 1587. Il comprend des œuvres à double chœur, basées sur le principe d'opposition. A quelque temps de là (1602), les *Cento Concerti ecclesiastici* de Viadana sont écrits pour quelques voix et l'orgue, et les onze premiers n'emploient qu'une voix et l'orgue, sans la moindre apparence de rivalité.

Dans ces concertos, il est fait usage du *continuo*, ou *basse continue* dont Viadana n'est pas l'inventeur, mais le premier à systématiser l'emploi. L'adoption de la basse continue allégera considérablement l'écriture dans la composition instrumentale, le compositeur se contentant désormais de noter la ou les voix de dessus et une basse. Entre dessus et basse, il appartient à l'accompagnateur au clavier, ou tout autre instrument harmonique, de réaliser un remplissage, la plupart du temps suggéré par des chiffres ou signes qui symbolisent les accords.

Une telle innovation attestait un bouleversement radical. A l'égalité des voix dans la polyphonie de la Renaissance, se substituait un étagement hiérarchisé; les parties extrêmes, dessus et basse, seules exprimées en toutes notes, s'arrogeaient la prépondérance sur les parties intermédiaires, laissées à la discrétion de l'accompagnateur qui pouvait les amputer ou les supprimer à son gré.

La pratique de la basse continue est l'une des principales caractéristiques du style concertant. Le rôle majeur de l'élément *contraste* en est une autre, qu'on rencontre dans tout l'art dit baroque. Ici, le contraste peut régner : dans la dynamique, entre *forte* et *piano* ou entre divers groupes ou chœurs vocaux et instrumentaux; dans les

tempi, entre *adagio* et *allegro*; dans les couleurs sonores; dans le parti pris d'écriture, harmonique ou contrapuntique; dans l'allure de deux parties simultanées, dessus volubile et basse cheminant calmement, ou l'inverse. D'autres traits se dégageront au cours de ce chapitre. Ce qu'on peut dès à présent tenir pour acquis (on en trouverait confirmation dans les titres et préfaces d'un grand nombre d'œuvres), c'est que les musiciens de l'époque que nous étudions considèrent la notion de *style concertant* comme liée à celle de *style moderne*, si même elles ne sont pas, pour eux, strictement équivalentes.

IMPRÉCISION

DE LA TERMINOLOGIE FORMELLE

Avant d'aborder l'étude des formes qui vont peu à peu se créer, il n'est pas inutile de rappeler l'imprécision de la terminologie qui les désignait à l'origine et combien peu les compositeurs s'en souciaient. Ils appelaient indifféremment *sonata*, *canzone*, *sinfonia*, etc., des pièces de même texture; assez avant dans le XVII^e siècle, en 1645, Uccellini nous présente une *Sonata over Toccata* et quatre ans plus tard, tout un recueil intitulé *Sonate over Canzoni*. La même année (1649) Nicolas a Kempis publie des *Symphoniae* à un (*sic*) deux, trois, quatre et cinq instruments. Aussi tard qu'en 1701 paraîtra, de Tommaso Antonio Vitali, un *Concerto di sonate*... Ajoutez à cela des conventions d'exécution dont le résultat est que le nombre d'instruments annoncé correspond rarement à l'effectif réel. Une *sonata a violino solo* n'est pas l'équivalent de notre sonate à violon seul. A moins que l'auteur ne spécifie *senza basso*, elle est accompagnée non seulement par une basse d'archet, mais aussi par un instrument à clavier ou un théorbe qui réalise le chiffrage, soit trois exécutants au lieu d'un. Une *sonate à trois* aura en général quatre interprètes : deux « dessus », une basse d'archet, et un instrument harmonique réalisant le remplissage. Par contre, il en est qui, bien qu'intitulées *trio* (un exemple dans l'op. 8 de Biagio Marini) n'exigent que deux partenaires, un violoniste et un organiste, ce dernier assumant deux parties, une par main.

A vrai dire, ce vague dans le vocabulaire est souvent

le reflet de celui des formes musicales en train de s'élaborer. Il témoigne aussi des libertés dont jouissaient les interprètes vis-à-vis de la musique écrite. Au XVIII^e siècle, les trios et quatuors de Johann Stamitz, de Toeschi, de Cannabich qui peuvent se jouer « à plein orchestre » seront une survivance de ce temps où l'on ne voyait aucun mal à ce qu'une *sinfonia* à cinq ou six fût réduite en trio, faute de personnel, ou une sonate avec basse exécutée sans basse, ou, à l'inverse, qu'une pièce pour deux ou trois instruments devînt symphonique par renforcement des divers pupitres.

Pourtant certaines tendances générales se dessinent très tôt. Encore dans les limbes, la sonate s'est déjà acquis une réputation de sérieux qui ressort des définitions posées par Michael Praetorius en 1618 : « Les *sonates* sont pleines de gravité et de grandeur, analogues en cela au motet. Les *canzoni*, au contraire, faites de beaucoup de notes brèves, vont et viennent, toujours allègres, vives et rapides. » Observons, en passant, que cette distinction de principe est loin de s'imposer toujours avec pareille netteté. D'une part, l'opposition, si tranchée aux yeux de Praetorius, entre le style de la sonate et celui de la canzone, nous apparaît à distance beaucoup moins sensible; et puis, comme on le verra plus loin, la sonate primitive juxtaposera à des mouvements de style polyphone, où survit l'esprit de l'ancien motet et de la canzone, des danses, d'inspiration monodique et des *balletti*, dont l'écriture hésite entre ces deux pôles. La situation ne se clarifiera que vers le milieu du siècle, quand la distinction sera établie, en principe, entre la *sonate d'église*, d'essence plutôt polyphone, et la *sonate de chambre* (et la *suite* de danses) où domine le style homophone nouveau.

Dans son beau livre, *Music in the Baroque Era*, Manfred Bukofzer a fait ressortir ce qu'il y a d'insolite dans une telle coexistence de deux styles orientés l'un vers le passé, l'autre vers l'avenir. Dans toutes les révolutions musicales antérieures, l'avènement d'un nouveau style supposait, du moins pour un temps, l'éviction radicale de l'ancien. Au contraire, lors de l'entrée en scène du style concertant, non seulement la polyphonie des maîtres de la Renaissance n'est pas exclue, mais on la conserve délibérément comme une « seconde langue »

que les compositeurs devront s'astreindre à posséder comme l'autre. Quand le répertoire instrumental sera parvenu à un certain degré de maturité, un peu avant le milieu du xvii^e siècle, le *stile antico* et le *stile moderno* ou leurs quasi-équivalents, l'écriture contrapuntique et l'écriture harmonique, se répartiront les différents mouvements de la sonate, de la sinfonia et du concerto.

Tout ceci est déjà en puissance dans les premières ébauches de musique instrumentale du siècle précédent. Nous nous y reporterons, pour mieux saisir le cheminement qui mène à la sonate et aux autres formes préclassiques.

NAISSANCE DES FORMES INSTRUMENTALES

En plein règne de la polyphonie vocale, un répertoire avait commencé de se former pour les instruments. Il consistait surtout en transcriptions de chansons ou de danses chantées, transcriptions, au début, littérales, que la seule absence de paroles distinguait de musiques d'ailleurs annoncées, la plupart du temps, comme « propres aux voix et aux instruments ». Mais des associations se formaient, bientôt devenues traditionnelles, entre *pavane* et *gaillarde*, *passamezzo* et *saltarello*, où l'on peut voir l'embryon de la suite de danses, que nous retrouverons un peu plus loin. Et comme ces danses couplées avaient souvent un même thème rythmé différemment dans chacune d'elles (la pavane binaire, la gaillarde ternaire) le principe de la variation purement rythmique s'y faisait jour.

Presque aussitôt un autre mode de variation, décoratif celui-là, intervient, qui s'inspire des ressources particulières à tel ou tel instrument. Divers ouvrages didactiques traitent des façons dont on peut orner la mélodie, sur un instrument déterminé. La *Fontegara*, de Ganassi dal Fontego (Venise, 1535) s'adresse aux flûtistes, la *Regola rubertina*, du même (1542) aux violistes, comme le *Trattado de glosas* de Diego Ortiz (1553). Avant la fin du siècle d'autres théoriciens aborderont le même sujet, Rognoni, Conforto, Zacconi, Diruta, etc.

Ainsi instruits, les instrumentistes pourront se risquer à des activités moins effacées que la simple suppléance des voix. Leur principal aliment restera la chanson,

mais une chanson qui n'est plus la simple chanson populaire, ou le simple refrain à danser. Ce que les Italiens ont adopté sous le titre de *Canzone francese* est, comme on l'a vu dans un précédent chapitre, une pièce déjà complexe, organisée, capable d'intéresser sans l'appoint des paroles. On imprime de telles *canzoni* à partir de 1523, à Venise (dans un recueil de Marc'Antonio da Bologna — alias M. A. Cavazzoni), et Antonio Gardane donne en 1539 tout un livre de *Canzoni francese... buone da cantare et sonare*, de lui et de maîtres français, Heurteur, Claudin, Le Pelletier, avec les titres des chansons, mais non leur texte : donc destinées à être jouées plutôt que chantées.

Autour de la *canzone* instrumentale se constitue un répertoire dont elle est le centre, mais qui comprend aussi des *ricercari* d'un style plus soutenu, des fantaisies, des danses d'une écriture plus simple. Toute cette musique se joue de préférence « en concert » (au sens de *conserere*, c'est-à-dire par plusieurs instruments entre lesquels aucune opposition n'est recherchée). Castiglione, en 1528, dans son livre du *Courtisan*, faisait état de « suavissimes musiques pour quatre violes ». En 1553, Diego Ortiz imprime, dans son *Trattado de glosas*, des pièces qu'il déclare devoir être exécutées « en concierto » (en concert).

Par une pente inévitable, la partie de dessus tend à prendre plus d'importance que les autres : dans la musique de danse, parce que c'est à elle qu'incombent thèmes et rythmes principaux; dans la musique savante, parce que, plus agile que les autres voix, elle se prête le mieux aux ornements dont la mode se répand de plus en plus, comme en témoignent les traités susmentionnés de Ganassi dal Fontego, Ortiz, etc.

Un autre genre nous intéresse, vocal à l'origine, mais où les instruments vont se faire une place de plus en plus grande. Il se réfère au *concertare*.

Si, depuis l'aube du christianisme, l'Eglise avait admis le chant antiphonique, c'est dans la Venise du xvi^e siècle qu'était née la véritable science de la composition pour deux chœurs alternés. Avant même qu'Adrian Willaert devint maître de chapelle de la cathédrale Saint-Marc (1527), on y chantait les vêpres selon cette formule et les organistes qui accompagnaient chacun des groupes

de chanteurs poursuivaient le dialogue, instrumentalement, pendant les silences des voix. Bientôt allaient s'introduire des « chœurs » de violes, de cornets, de trombones, ou d'ensembles d'instruments variés. Nous les retrouverons en étudiant, plus tard, le *concerto grosso*. Pour le moment, il nous suffit d'avoir fait ressortir la diversité des éléments qui concourent à la formation du nouveau style instrumental.

L'accélération décisive se produit aux confins des xvi^e et xvii^e siècles, due surtout à trois influences connexes : l'avènement du style monodique avec son corollaire déjà mentionné : la pratique de la basse continue; la naissance de l'opéra; les progrès de la lutherie. Sur ce dernier point, si rapide est l'avance réalisée par les artisans italiens, en particulier ceux de Crémone, que le violon (dont l'évolution est pratiquement terminée vers 1600) s'impose dès ce moment comme un soprano instrumental digne de rivaliser pour l'agilité, l'éclat, l'étendue, avec les voix des meilleurs chanteurs. En sorte qu'on va voir dans l'opéra, l'oratorio, la cantate, des ritournelles de violon se détacher, de plus en plus différenciées des parties vocales (cf. par exemple l'air « *Possente Spirto* » au troisième acte de l'*Orfeo* de Monteverdi, en 1607). Il ne restera qu'un pas à franchir pour en arriver à la composition pour archets indépendante de tout soutien vocal, la *sonate*.

LA SONATE EN TRIO

On s'accorde, en général, à situer les origines de la sonate au début du xvii^e siècle, et plus précisément en 1607, année où paraît à Venise *Il primo Libro delle Sinfonie et gagliarde* de Salomon Rossi, musicien d'origine israélite (il signe Salomone Rossi Hebreo) à qui l'on doit plusieurs recueils de musique instrumentale. Celui-ci est écrit pour deux violes ou deux cornets et un chitarone ou autre instrument harmonique. Il comprend des *sinfonie* (nous conservons cette orthographe, pour éviter toute confusion avec la forme plus évoluée de la symphonie préclassique) à trois, quatre et cinq voix et une seule pièce expressément intitulée « sonate » (à quatre). On observera que le mot sonate, à cette époque, est loin d'être une nouveauté. Des pièces

pour luth de Luis Milan portaient, dès 1535, le titre de *Sonadas*.

Ce qui est à remarquer dans le recueil de Rossi, c'est la prédominance de pièces à trois voix : quinze sur vingt-sept (cinq des autres sont indiquées : « à cinq et à trois, *si placet* »), et plus encore le fait qu'elles sont dans un style alternativement contrapuntique et homophone, qu'il y est fait usage de la basse continue, et que toute l'écriture présente à l'état naissant les caractères qui seront ceux du genre, bientôt si florissant, de la *sonate en trio*.

Curieusement, en effet, les premiers auteurs de musique instrumentale pour archets n'abordent qu'avec timidité le solo de violon accompagné. Pendant tout le XVII^e siècle, jusqu'à Corelli inclus, leur prédilection va au trio de deux violons et une basse (plus un quatrième partenaire réalisant la basse continue). En Italie, pour la première moitié du siècle, on compte près de soixante recueils entièrement ou partiellement composés de sonates à trois, tandis que moins de vingt font place — et une place chichement mesurée — aux sonates à violon et basse.

La meilleure explication qu'on ait donnée de cette attitude est probablement la suivante : si attirés que soient les pionniers du genre nouveau par un style inspiré de celui qui triomphera dans l'opéra, celui de la monodie accompagnée, le souvenir de l'ancienne polyphonie est tout proche, et les retient. D'où l'espèce de compromis qu'ils réalisent dans le trio. Avec deux soprani et une basse, la mélodie est en pleine lumière, mais l'égalité des deux voix supérieures permet de les traiter en imitations symétriques où revit le contrepoint *all'antica*, et rien n'interdit de donner à la basse, à l'occasion, assez de mouvement pour qu'elle entre, elle aussi, dans le jeu polyphonique. En tout cas, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, l'égalité des deux dessus, dans la sonate à trois, demeurera théoriquement la règle. Selon Quantz, qui écrit en 1752, deux ans après la mort de J. S. Bach : « on ne doit point savoir laquelle des deux voix supérieures est la première ».

Si maintenant nous tentons de reprendre l'histoire de la sonate primitive, nous aurons à nous contenter d'approximations pendant un certain temps encore. Les

compositeurs partis à la recherche d'un nouveau style instrumental vont en effet un peu à l'aventure, tantôt mus par un lyrisme en quête de ses moyens d'expression, tantôt sollicités par des problèmes d'écriture ou entraînés par l'exploration des techniques, nouvelles pour eux, du violon et de ses acolytes, alto (*viola alta*), violoncelle, contrebasse (*violone*). C'est après coup que l'on classera et codifiera des découvertes par eux présentées dans un désordre à peine concevable pour un musicien d'aujourd'hui. Il est courant que, dans un même recueil, ils impriment à la file des pièces vocales, instrumentales, mixtes, sacrées ou profanes, pour des effectifs chaque fois différents. Parmi les pièces instrumentales, les danses voisinent avec des compositions de sources non chorégraphiques, sonates, canzoni, sinfonie, ces mots employés à peu près indifféremment l'un pour l'autre, comme on l'a déjà indiqué.

Dans un louable souci de simplification, plus d'un historien répartit, schématiquement, la production instrumentale de l'âge préclassique en deux catégories tout à fait distinctes : *sonate*, et *suite de danses*. En réalité la différence entre les deux formes — si tant est qu'on puisse les baptiser d'un nom aussi technique — n'est ni absolue, ni constante. Il y aurait plutôt, jusque vers 1690, coexistence de deux courants dont les cheminements tantôt s'éloignent, tantôt se rapprochent, parfois jusqu'à se confondre.

Cette plasticité — ou cette indécision — apparaît on ne peut mieux dans la production du musicien le plus marquant de cette période primitive, Biagio Marini, de Brescia. Notons que Brescia se trouve avoir été, avec Crémone, le berceau de la lutherie italienne, et que ces deux cités s'inscrivent dans un territoire à peu près triangulaire de quelque cinquante kilomètres de côté, qui renferme Bologne, Venise, Mantoue, Parme, Bergame, c'est-à-dire les cités à ce moment les plus actives de la péninsule, Rome et Florence exceptées, pour la facture instrumentale, le jeu des instruments, la composition, l'édition.

Entre 1617 et 1655, Biagio Marini a publié vingt-deux recueils destinés aux voix et aux instruments. Quelques-uns ne contiennent que des pièces instrumentales, tel l'op. 1, intitulé *Affetti musicali*, en 1617, dont le titre

annonce des *Symfonie, Canzon, Sonate Balletti... a 1, 2, 3*, « accommodées pour pouvoir se jouer sur les violons, cornets et instruments de toute sorte ». Il y a là vingt-sept compositions intitulées *ballet, ballet ou sinfonia, sinfonia, sonata, canzone, aria, branle, gaillarde, courante* ! Comme moyens d'exécution, tantôt deux violons ou cornets, basse d'archet ou trombone, et basse continue, tantôt deux trombones et un cornet ou violon, exceptionnellement un violon et une basse.

L'écriture, et aussi bien celle des recueils suivants, va du contrepoint strict à l'harmonie verticale, en passant par tous les degrés intermédiaires. En principe, les pièces intitulées *sonates* sont plus travaillées, plus polyphoniques, les *sinfonia* et *balletti* plus simples, et plus proches de la danse; mais certaines sonates, surtout dans le dernier recueil, de 1655, admettent des fragments harmonisés verticalement, et l'on rencontre dans les symphonies et les *balletti* des sections traitées en contrepoint.

Les sonates comprennent généralement trois ou quatre sections, intitulées *prima parte, seconda parte*, etc., qui s'enchaînent et peuvent soit s'apparenter entre elles, la deuxième partie étant une variation de la première, soit différer de caractère, sans que s'affirme le parti pris d'alternance régulière entre mouvements lents et vifs qui prévaudra vers la fin du siècle.

Si la forme est encore rudimentaire, l'invention mélodique et rythmique vaut par la franchise et l'abondance; le contrepoint est solide et souvent ingénieux. Biagio Marini nous intéresse aussi par ses recherches dans le domaine de la technique instrumentale. Dans le recueil de 1629, il promet, non sans naïveté « quelques sonates capricieuses pour jouer deux et trois parties sur un seul violon et autres inventions curieuses et modernes ». Au vrai, il ne s'agit là que de doubles-cordes assez élémentaires, mais l'intention est à retenir. Cette tendance à la virtuosité, nous la retrouverons à travers toute l'histoire de la musique, souvent poussée jusqu'au charlatanisme. Avant même ces sonates de 1629, le *Capriccio stravagante* publié en 1627 par Carlo Farina, violoniste de Mantoue au service de la cour de Dresde, est caractéristique à cet égard. Dans cette pièce pour quatuor d'archets, le premier violon (et lui seul) se

livre à une débauche d'imitations, vielle de mendiant, fifre, trompette et tambour militaire, guitare, cris d'animaux... L'intention humoristique ne peut faire de doute, aussi n'y a-t-il pas lieu de se voiler la face et de récuser ce joyeux annonciateur du poème symphonique descriptif. D'autant que sur le plan de la technique, Farina se montre inventif, usant de doubles-cordes, de trémolos, d'accords frappés avec le bois de l'archet, de divers modes d'attaque de la corde dont il fournit la recette dans des notes annexes très détaillées, qui enseignent à simuler le chant du coq, l'aboïement du chien, le miaulement du chat en fureur, avec toutes garanties de ressemblance.

LA SONATE POUR VIOLON SEUL

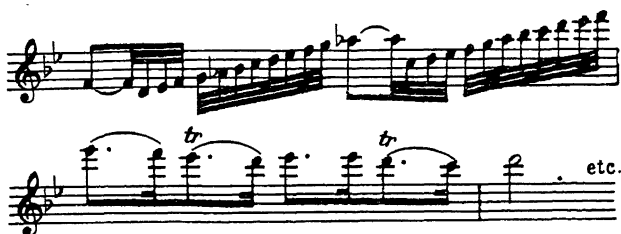
Ce déploiement de virtuosité dans une œuvre conçue pour un ensemble est exceptionnel. Il aura des analogues beaucoup plus tard, dans les premiers quatuors de Haydn. Au xviii^e siècle, l'exploitation de la technique instrumentale se fait jour surtout dans les sonates ou pièces pour violon seul, accompagné ou non d'une basse continue. Lesdites pièces ou sonates à violon seul sont, on l'a déjà noté, beaucoup plus rares que les trios; mais on en rencontre assez tôt des échantillons isolés. Le premier en date est une sonate du Milanais Gian-Paolo Cima, pour ainsi dire enfouie dans un copieux livre de *Concerti ecclesiastici* de 1610, entre cinquante-deux pièces de musique vocale sacrée et cinq autres pièces instrumentales. Elle se présente sous l'aspect d'une sorte de caprice basé sur un motif principal que violon et basse échangent, en style d'imitation, comme ils font de passages en valeurs plus brèves qui assument le double rôle du divertissement dans la fugue, et du trait de virtuosité — une virtuosité timide encore, comme on en jugera par ce début :





Ex. I.

Petit à petit, dans la sonate à violon seul, les traits prendront plus de relief. Dans les sonates d'Ottavio Maria Grandi, en 1628, ou les *Sonate concertate* de Dario Castello, on sent l'attention du compositeur davantage sollicitée par l'exploration du registre aigu du violon, par la découverte de nouveaux coups d'archet, de doubles-cordes plus hardies, que par les problèmes de structure formelle ou de contrepoint. Marco Uccellini, le premier qui se soit risqué à consacrer, en 1649, un livre tout entier à des sonates pour violon seul et basse (op. 5) risque des traits tels que celui-ci :



Ex. 2.

Très probablement sous l'influence d'Italiens comme Farina, ou Biagio Marini, qui séjourna longuement à Düsseldorf, de nombreux violonistes austro-allemands et tchèques, Matthias Kelz, J. P. von Westhoff, Joh. Jakob Walther, Schmelzer, Biber s'avancent dans cette voie jusqu'à produire des œuvres qui sont encore, à l'heure actuelle, d'une exécution délicate. Telle *Passacaille* de Biber, écrite vers 1675, annonce clairement la fameuse *Chaconne* de Bach.

Mais laissant là, pour le moment, l'évolution assez particulière de la sonate à violon seul, revenons à l'époque à laquelle nous en étions restés dans l'histoire de la sonate à trois, c'est-à-dire vers la fin du premier tiers du XVII^e siècle.

L'INFLUENCE DE FRESCOBALDI

À ce moment, il est grand temps de considérer, en même temps que l'évolution formelle, un important changement qui s'est produit dans l'esprit même, mieux,

dans l'âme de cette musique. On le doit surtout au rayonnement d'un compositeur et virtuose génial, Girolamo Frescobaldi.

Né à Ferrare en 1583, élève de l'organiste Luzzasco Luzzaschi, il avait commencé par être aussi réputé comme chanteur que comme virtuose du clavier; mais il devait bientôt se rendre célèbre dans l'Europe entière comme organiste et compositeur. En 1607, il est organiste à Santa Maria in Trastevere, à Rome. On le trouve l'année suivante à Anvers, mais dès novembre il revient à Rome, aux orgues de Saint-Pierre, où ses débuts auraient, selon Baini, attiré un public de trente mille personnes. Il conserve ce poste pendant vingt ans. En 1628, il passe, à Florence, au service du grand-duc de Toscane, Ferdinand II de Médicis. Il rentre à Rome en 1634, et occupera son ancien poste à Saint-Pierre, jusqu'à sa mort, en 1643. Vers la fin de sa carrière, il a comme élève Froberger, qui propagera son style et ses œuvres. Il a laissé de nombreux recueils de musique, surtout instrumentale, parmi lesquels prédominent les compositions destinées à l'orgue. Dès l'année 1608, trois de ses *canzoni* instrumentales, respectivement à quatre, cinq et huit instruments, figurent dans le recueil, *Canzoni per sonare... a quattro, cinque et otto* édité par Raverii. En 1628, il donne tout un livre de vingt-sept *Canzoni*, encore augmenté dans les éditions ultérieures. Elles sont d'une extrême variété de structure : de trois à dix sections et plus, opposant en général des sections rapides de rythme binaire et d'écriture contrapuntique, à des sections de tempo plus lent et de rythme ternaire. Mais toutes sortes de particularités les diversifient, incises lentes de quelques mesures intercalées dans les sections rapides et inversement, thèmes accessoires engendrés ou non par le thème principal, variations ornementales sur un seul thème, etc.

Cependant, dans l'ensemble, on perçoit un progrès continu vers la composition en forme de triptyque que la sonate achèvera de fixer.

Mais on s'abuserait en cherchant dans ces recueils de *canzoni* de 1608 à 1628 l'unique stimulant apporté par Frescobaldi à la composition instrumentale. C'est par l'ensemble de son œuvre, et, au premier rang, l'énorme répertoire qu'il a laissé pour les instruments à clavier

orgue et clavecin, c'est aussi par ses dons d'exécutant qu'il a exercé une si puissante action sur plus d'un demi-siècle de musique, dans la péninsule et au-delà.

Certes, des organistes de grand talent s'étaient illustrés dans la génération qui précédait la sienne : son maître Luzzaschi, Claudio Merulo, les Gabrieli, Banchieri, Diruta, Viadana, Mayone, Trabaci, etc. Aucun n'avait soulevé comme lui l'enthousiasme, et des raffinés (mis à part un petit nombre d'adversaires dont l'injustice est flagrante), et de foules immenses : on a parlé, avons-nous dit, de trente mille auditeurs pressés dans Saint-Pierre de Rome pour l'entendre.

Il apportait une conception nouvelle de la virtuosité. D'une part, l'art et la science de la mettre en valeur, comme il appert des principes d'exécution qu'il édicte dans la préface des *Toccate e partite* de 1614. Certains de ces principes concernent le style; d'autres seraient plutôt des recettes, je dirais presque des trucs, propres à augmenter l'effet d'un trait de bravoure sur le public. Mais, en même temps, Frescobaldi recherchait l'expression, la manière de « *sonare con affetti cantabili* ». Paul-Henry Lang a montré comment, musicien inspiré, il met le clavier au service d'un style expressif extraordinairement personnel, comment son imagination créatrice empreint les formes instrumentales d'une poésie passionnée et d'un pathétique austère; comment, dans ses œuvres, le tempo et le climat changent parfois avec une rapidité et une violence dont on ne trouverait l'équivalent que dans la musique dramatique; comment, enfin, il sait subordonner cette mobilité, en même temps qu'une joie typiquement italienne de la belle sonorité, et le plaisir sensuel de la dissonance, à la logique constructive. « Au lieu, dit encore P. H. Lang, de conduire les parties à travers des évolutions contrapuntiques compliquées, souvent dénuées de vie, il se réfère à une libre technique de la variation, où le schéma harmonique prédomine, bien qu'il ait conservé assez des éléments linéaires pour que sa construction soit cohérente et coulante. Chaque œuvre nouvelle atteste une utilisation plus logique et précise du matériel thématique, jusqu'au moment où, en 1624, la publication du *Capriccio sopra un soggetto* (*Caprice sur un thème*) pose, dès le titre, le principe moderne de la composition monothématique, dans

laquelle une idée musicale est émise, puis développée, présentée sous de nombreux aspects sans faire abandon de ses traits caractéristiques. »

De cet apport, toute la composition instrumentale devait bénéficier largement. La sonate aurait pu, vivant sur sa lancée, sur une vogue si vite répandue, se contenter de n'être jamais qu'une mosaïque de petits morceaux juxtaposés sans nécessité organique, où compterait surtout l'élégance de l'écriture. Elle pouvait encore se laisser envahir par les faux brillants et les formules toutes faites de la virtuosité de parade.

A point nommé, l'exemple de Frescobaldi encourage dans la voie de l'expression individuelle ceux qui écrivent pour les instruments à archet, lyriques par excellence; il impose la conception d'une virtuosité inventive, imaginative, complément de ressources pour le compositeur et non fin en soi. Dans le domaine de la forme, on voit, parallèlement à l'évolution qui se dessine dans ses *canzoni* se dégager peu à peu les linéaments de la sonate préclassique, le nombre des sections (les futurs *mouvements* de sonate) diminuer, tendre vers trois ou quatre au lieu des huit, dix et plus de la canzone primitive, l'alternance entre *tempi* lents et rapides devenir la règle — une règle susceptible de nombreuses exceptions, cette époque n'ayant à aucun degré notre goût de la stricte discipline et des catégories tranchées. Tout de même, ce n'est pas pur hasard, si dans des sonates à trois et à quatre instruments (parfois intitulées *sinfonia*, mais il n'importe) de Mont Albano, de Fontana, d'Allegri, écrites vers 1630, on rencontre le même dispositif : deux mouvements rapides de rythme binaire encadrant un mouvement lent, ternaire. Il est vrai que dans d'autres sonates, de vingt à trente ans postérieures, on retrouvera, par exemple chez Massimiliano Neri (1651), des successions de six et sept mouvements brefs, chez Legrenzi, en 1671, à côté de sonates répondant au plan tripartite, d'autres dans lesquelles on oscille plusieurs fois entre *adagio* et *allegro*.

Comme la plupart des *canzoni* de Frescobaldi, les sonates conservent dans les allegros binaires l'ancienne écriture contrapuntique, tandis que les adagios ternaires sont plutôt homophones, ou agrémentés d'imitations moins scolastiques. Certaines de ces œuvres exploitent

un thème unique, diversifié seulement par le rythme, comme il en allait souvent du couple pavane-gaillarde du xvr^e siècle. La variation ornementale où la mélodie se pare de broderies chaque fois différentes est aussi très largement employée.

Dans un exposé nécessairement bref comme celui-ci, il ne saurait être question de nommer, encore bien moins d'étudier tous les musiciens qui ont contribué à élaborer la sonate primitive. Rien qu'en Italie, des premiers essais de Salomone Rossi jusqu'au milieu du siècle, une trentaine mériteraient d'être cités, certains d'entre eux, Biagio Marini, Gian-Battista Buonamente, Tarquinio Merula, Uccellini, représentés par trois, quatre, cinq recueils. Pour la seconde moitié du siècle il faudrait au moins doubler ces chiffres.

Nous nous en tiendrons donc à l'essentiel, qui est d'essayer de donner quelque idée de leurs conquêtes, sans nous attacher, sauf exceptions, à en distinguer les auteurs. Pour cela, nous devons, en même temps que l'évolution de la sonate, considérer celle de la *suite*.

LA SUITE

Les manuels élémentaires prêtent volontiers à la *suite*, dès l'origine, une rigueur formelle à laquelle elle n'a atteint que tardivement. A ses débuts, c'était la simple juxtaposition de danses écrites dans un même ton ou mode, et rassemblées pour la commodité de l'exécutant. On pouvait tout aussi bien les sérier par types de danses. Les musiciens français du xvii^e siècle en usaient ainsi. Une suite de Chambonnières, de 1650 environ, comprend vingt-cinq danses, dont dix *courantes* à la file.

A ce propos, on ne répétera jamais assez que lesdites suites n'étaient pas destinées à être jouées intégralement. Le compositeur les proposait aux interprètes pour y puiser à leur guise. Bien plus tard, à l'aube de la sonate classique, F. M. Veracini fera précéder ses *Sonate accademiche* (1744) de ce *nota bene* : « Chacune de ces douze sonates comprend quatre ou cinq mouvements : sachez qu'il en est ainsi fait pour la richesse et l'agrément de ce livre, et pour donner meilleur divertissement aux amateurs et dilettanti. Autrement, deux ou trois mouve-

ments de chaque sonate, choisis *ad libitum*, suffisent à composer une sonate de justes proportions. »

Cette tolérance va de pair avec celles auxquelles il a déjà été fait allusion, sur l'effectif des exécutants, la faculté de substituer un instrument à un autre, etc.

Pour en revenir à la *suite*, tandis qu'elle s'accommodait, chez les Français du XVII^e siècle, de cette absence de parti pris constructif, elle prenait en Allemagne une forme assez stricte. Vers 1615-1630, Isaac Posch, Peuerl, Schein, la limitaient à quatre ou cinq danses de caractères différents, alternant selon leurs *tempi* respectifs. Schein savait, dans son *Banchetto musicale* (1617), construire une suite de quatre ou cinq danses qui sont parfois autant de libres variations rythmiques sur un même thème.

En Italie, la suite, ébauchée au XVI^e siècle dans le tandem *passamezzo-saltarello* (souvent aussi composé sur un même thème dérythmé) adopte au XVII^e siècle une coupe qui la rapproche de la sonate au point que les deux formes seront bientôt confondues. Des suites composées d'un prélude (*sinfonia*) et de quelques danses, comme on en rencontre vers 1630, ne présentent aucune différence de nature avec ce qui se baptisera bientôt *sonate de chambre*. Certaines de ces suites sont intitulées *balletti*. Le *balletto*, à l'origine composé pour les voix, sorte de danse chantée d'une écriture relativement savante — un style de madrigal simplifié — garde, dans la composition instrumentale, une certaine ampleur. Il peut comporter plusieurs sections qui font alterner le style contrapuntique et le style harmonique, comme dans la *canzone*.

Vers le milieu du siècle, l'interpénétration entre sonate, suite, balletto est si poussée que, afin d'éviter que l'église (où se fait la plus grande consommation de sonates) ne soit exposée à retentir de rythmes dansants par trop légers, on en vient à établir une discrimination, dès le titre, entre les sonates destinées au saint lieu, et les sonates profanes; sonates d'église (*da chiesa*) et de chambre, c'est-à-dire de concert (*da camera*), les premières excluant les danses, et faites de trois à six mouvements, mais le plus souvent de quatre, *adagio*, *allegro*, *adagio*, *allegro*, les deux premiers et le dernier en général fugués, le troisième homophone; les sonates de chambre se

composant de trois à cinq ou six danses précédées d'un prélude. Le type le plus répandu se présentait comme suit : *preludio*, *allemanda*, *corrente* (ou *sarabanda* ou *siciliano*), *giga* (ou *gavotta* ou, plus tard, *menuet* avec variations).

Tarquinio Merula est probablement le premier à avoir fixé cette terminologie dans ses *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera*, éditées en 1637 à Venise. Mais les vingt-huit pièces contenues dans le recueil s'intitulent soit *canzone*, soit *ballo*. Il faut attendre les *Sonate* op. 4 de Marco Uccellini pour voir s'établir, dans un même recueil, un net cloisonnement entre une première partie consacrée aux sonates, une autre aux danses, et c'est seulement en 1675 que Gian Maria Bononcini, dans ses *Trattenimenti musicali*, op. 9, distinguera une première partie de *Suonate da chiesa* et une seconde de *Suonate da camera*; après quoi l'usage se généralisera de publier des recueils ainsi composés de sonates des deux genres, en nombre à peu près égal.

Qu'on ne prenne pas trop à la lettre ces distinctions, elles sont plus souvent verbales qu'effectives : tel *adagio* d'église est bel et bien une *sarabande*, tel finale une *gigue*, qui évitent simplement de se nommer. Inversement la sonate de chambre donnera parfois à son prélude la majesté du prélude d'église, et à ses danses, l'*allemande* surtout, la richesse polyphonique des allegros fugués.

LES TRIOS DE CORELLI

Au point où nous en sommes arrivés, c'est-à-dire vers le milieu du XVII^e siècle, Venise détenait, dans la musique instrumentale, une suprématie que nulle autre cité d'Italie ne lui contestait. Peu après, Bologne va devenir un centre important. Un violoniste qui malheureusement n'a pas laissé d'œuvres, Ercole Gaibara, maître de Giovanni Benvenuti et de Léonardo Brugnoli, qui à leur tour formeront Corelli, prépare une pépinière d'exécutants de valeur; et l'on sait à quel point la composition, plus que jamais, est alors liée aux progrès de la technique instrumentale. La nomination de Maurizio Cazzati comme maître de chapelle à l'église San Petronio en 1657 agit comme un puissant stimulant sur la vie musicale de la cité. Cazzati compose de nombreux recueils de sonates à trois, de *capricci*, de danses. Ses

élèves, dont le plus illustre est Gian Battista Vitali, manifestent peut-être moins de hardiesse novatrice que leurs émules vénitiens. Mais, tout en revenant à une écriture plus contrapuntique, ce qui, à l'époque, pouvait passer pour réactionnaire, ils perfectionnent la structure de la sonate, l'amenant progressivement à des proportions que Corelli respectera. En même temps, sous l'influence de leur magnifique école de violon, ils apprennent à mieux exploiter, même dans les œuvres de style sévère, les ressources sonores de l'instrument.

Né en 1653 à Fusignano, non loin de Bologne, Arcangelo Corelli avait tôt manifesté une vocation de violoniste. Élève de Benvenuti et de Brugnoli, détenteurs de traditions de l'ancienne école vénitienne, il ne tarda pas à trouver son style propre, et à faire lui-même école. On est peu renseigné sur sa jeunesse, et des lacunes subsistent pour la période qui va de son admission à l'Académie des *Filarmonici* de Bologne (1670) à son installation à demeure, environ 1675, à Rome, d'où il ne devait plus s'absenter que pour de courts voyages, jusqu'à sa mort, survenue en 1713. Pendant cette longue période romaine, il bénéficia d'une situation matérielle et morale unique dans la société de ce temps. Adopté par le cardinal Ottoboni, reçu en familier dans les cercles les plus fermés de l'aristocratie romaine, il put se consacrer, sans hâte, à la composition d'un petit nombre d'œuvres, six livres de musique instrumentale, d'une perfection d'écriture qui en a parfois masqué l'intensité expressive. En ce qui concerne la technique du violon, c'est lui qui a fixé les bases sur lesquelles l'école italienne, puis les écoles franco-belge et allemande ont pu se développer ultérieurement.

Comme compositeur, il donnera sa forme la plus pure à la sonate à trois, dans le véritable corpus que constituent ses quatre premiers recueils, deux livres de trios d'église, op. 1/3, parus en 1681 et 1689, deux de trios de chambre, op. 2/4, de 1685 à 1694. L'inspiration en est constamment noble, l'écriture sobre et châtiée; les instruments y sont traités avec un parti pris affirmé d'éviter la difficulté acrobatique, de rester aussi près que possible des inflexions de la voix humaine.

La tonalité moderne, majeur-mineur, règne sans équivoque dans toute cette musique. Corelli n'en est pas

l' « inventeur », comme on l'a parfois affirmé, un peu trop catégoriquement. Elle avait de très lointaines racines dans la musique instrumentale, témoin (je la cite à titre de curiosité) cette danse du *xiv^e* siècle retrouvée par Johannes Wolff dans un manuscrit du British Museum (ms. add. 29987), que je me contente de transcrire en clé de *sol* :

SALTARELLO



Ex. 3.

A travers les âges, la poussée vers ce majeur-mineur n'avait cessé de se faire sentir, stimulée par Palestrina et ses successeurs, tout à fait nette chez Cazzati et ses disciples, comme à Venise chez Legrenzi et les siens. Corelli l'affirme davantage encore par la façon dont il ordonne ses modulations autour de la tonalité initiale, sur laquelle chaque mouvement est centré avec une logique dont ne résulte aucune raideur.

LES SONATES A VIOLON ET BASSE
DE CORELLI

Son action est identique dans la sonate à violon seul et basse, dont son fameux op. 5 paru en 1700, plus de trente fois réédité au cours du siècle, a inspiré dans l'Europe entière deux générations de compositeurs. Si bien que nous pouvons considérer cet op. 5 comme le type accompli de la sonate préclassique.

Le recueil comprend douze sonates, les six premières pour l'église, les six autres pour la chambre.

Les sonates d'église se composent de cinq mouvements : le premier toujours lent, solennel, de style

contrapuntique, le deuxième allegro, fugué, s'il n'est pas à proprement parler une fugue. Le finale est un mouvement vif, soit fugué, soit rythmé en gigue. Entre le deuxième allegro et le finale s'intercalent, dans un ordre qui peut varier, un *adagio* ou *grave* homophone, et un mouvement rapide, parfois léger comme un *scherzo* avant la lettre.

Les sonates de chambre sont parfois en cinq mouvements, le plus souvent en quatre : un prélude lent (à une exception près), suivi de danses : allemande (ou courante, ou gigue), sarabande lente (ou *adagio*), gigue (ou gavotte, souvent très brève, et que probablement on reprenait en la variant). La dernière consiste en une série de variations sur le thème de *la Follia* (ancienne danse ibérique), dans laquelle Corelli récapitule la technique du violon, telle qu'il la conçoit.

Aucun de ces morceaux ne fait appel à l'opposition entre deux thèmes qui sera le ressort de la sonate classique. Un seul thème domine chaque mouvement, tantôt assez ample pour le constituer en entier (dans les *adagios*), tantôt engendrant des séquences ou des motifs accessoires, ou encore alternant avec des divertissements de caractère virtuose, mais d'une virtuosité volontairement contenue. Ici, plus encore que dans la sonate en trio, on doit à Corelli d'avoir réagi contre les entraînements d'une technique encline à abuser de ses récentes trouvailles et à quêter des applaudissements plus faciles à obtenir par le foisonnement des doubles croches et des doubles-cordes que par l'élévation de la pensée musicale. Il fallait certes des explorateurs téméraires comme Uccellini, ou Baltzar, ou Johann Jakob Walther : non moins nécessaire était l'influence modératrice d'un Corelli.

LE CONCERTO GROSSO

Parmi ses titres de gloire, qui sont nombreux, il faut mentionner non l'invention, comme on l'écrit parfois, du concerto grosso, mais ici encore, sa stabilisation après une période de tâtonnements dont on peut faire remonter le début aux compositions vénitiennes à double chœur de la fin du xvi^e siècle.

Par une démarche courante dans l'histoire des formes,

la composition purement instrumentale a cherché d'assez bonne heure à se donner un équivalent de ces chœurs alternés. Dans un recueil de 1597, Giovanni Gabrieli publie plusieurs *canzoni* (ou *sonate*, ce mot signifiant simplement pièces sonnées, c'est-à-dire jouées et non chantées) pour deux groupes de quatre instruments (qu'on pouvait redoubler), tantôt alternant, tantôt jouant tous ensemble. Ainsi la *Sonate pian e forte* est écrite pour deux quatuors, l'un composé d'un cornet et de trois trombones, l'autre, d'un violon et de trois trombones. D'autres maîtres obtiennent des effets analogues par la simple alternance du *forte* et du *piano* par un même groupe : ainsi de la *Fantasia in eco* d'Adriano Banchieri (1596).

Dès ce moment, et pour rejoindre Corelli, il nous faut renoncer au détail d'une évolution capricieuse, d'autant plus difficile à saisir que les compositeurs s'ébattaient en pleine indétermination, à travers des structures non encore standardisées. Ils juxtaposent librement contrepoint et harmonie verticale; écrivant pour deux violons et basse, ils font à l'occasion, dialoguer un seul violon avec la basse : par exemple dans les *Sonate concertate in stile moderno* de Dario Castello (vers 1621) chaque morceau, en son milieu, interrompt sa trame polyphonique pour laisser place à un solo qui joue le rôle d'un divertissement. Chez Fontana, Merula, Neri, etc., des œuvres conçues pour de petits ensembles de cordes laissent soudain à découvert le *violino primo*. L'opposition d'un petit groupe de solistes et d'un ensemble se rencontre dans des œuvres intitulées *sonate*, *sinfonie*, *concerti*, de façon tantôt fugitive, tantôt systématique et appuyée. Encore une fois, les musiciens expérimentent à leur gré, certains d'entre eux conscients d'innover (Dario Castello s'en targue dans l'avertissement des sonates précitées), d'autres s'en doutant et s'en souciant à peine.

Cependant on voit de mieux en mieux se préciser la notion de *concertato* et de *concerto*. A l'origine, avant 1600, ces termes désignaient des œuvres où s'opposaient des groupes rivaux de voix et d'instruments; puis ils s'étaient appliqués à des œuvres vocales accompagnées instrumentalement par opposition au chœur non accompagné (*a cappella*). Passé le milieu du XVII^e siècle, l'épithète *concertato* est réservée à des œuvres purement instrumen-

tales dans lesquelles l'élément *contraste* — élément essentiel du style concertant, comme on l'a indiqué plus haut — prend de plus en plus d'importance : contraste entre un ensemble plus ou moins étoffé et un petit groupe de solistes, entre l'écriture harmonique désormais prédominante et l'écriture contrapuntique à peu près réservée aux *tutti*, entre la ferme structure de ces *tutti* et l'allure quasi improvisée des soli.

Tout ceci se trouve vers 1670, chez Legrenzi, P. A. Ziani, etc., dans des sonates à quatre, cinq et six parties qu'il était d'usage de jouer, à l'église, en doublant certains pupitres, pour contrebalancer la sonorité de l'orgue (les catalogues d'éditeurs les dénommaient « Sonates à fortes parties »).

Entre 1670 et 1680, deux compositions d'Alessandro Stradella, bien qu'intitulées *Sinfonia* sont, à la terminologie près, qui retardera de quelques années, d'authentiques *concerti grossi*, c'est-à-dire des compositions dans lesquelles un groupe soliste (deux violons et basse, qu'on appellera *concertino*) s'oppose ou par moments se combine avec le gros de l'orchestre (*tutti* ou *concerto grosso*). D'où, pour l'auditeur, l'intérêt d'un double conflit : a) entre les solistes du concertino; b) entre le *concertino* et le *concerto grosso*. (Par parenthèse, on retrouve sans surprise, dans la constitution du *concertino*, le *trio* qui avait été l'effectif-type de la sonate à ses débuts — trio que l'adjonction du clavecin ou de l'orgue réalisant la basse transforme souvent, pratiquement, en quatuor.)

Il devait appartenir à Corelli de fixer pour un long moment cette forme, comme il l'avait fait pour la sonate. Ses douze *Concerti grossi* op. 6 n'ont été publiés qu'après sa mort, mais nous savons par son disciple Muffat qu'un certain nombre étaient écrits dès 1682. Leur composition s'étendant sur une très grande partie de sa carrière, il va de soi qu'ils aient de nombreux traits en commun avec les trios et sonates des op. 1 à 5. Le recueil se divise en deux parties dont la première comprend huit concertos d'église, la seconde quatre concertos de chambre (cette asymétrie s'explique par le large emploi qu'on faisait du concerto dans le cérémonial religieux). Les désignations de mouvements sont, à peu de chose près, les mêmes que dans les sonates,

mais leur nombre est plus élevé, de quatre à six mouvements. Le mouvement initial est tantôt lent, tantôt vif, quelquefois il reproduit cette alternance de courts fragments adagio-allegro, inspirée des ouvertures dramatiques vénitienues, qu'on trouvait déjà dans la première sonate de l'op. 5.

L'écriture oppose, comme dans les sonates, la polyphonie et le nouveau style homophone. Mais l'expression est d'une intensité et d'une mobilité toutes nouvelles, et l'habileté d'une orchestration riche et variée, bien que basée sur les seules cordes, accentue encore ce caractère. On conçoit le retentissement de ces concertos dans l'Europe musicienne, et qu'ils aient inspiré un répertoire auquel les plus grands compositeurs de l'époque préclassique ont apporté leur contribution : Albinoni, Bonporti, Geminiani, B. Marcello, Locatelli, François Couperin, J. S. Bach, Haendel, etc.

LE CONCERTO DE SOLISTE

Deux noms mériteraient une place de choix dans cette énumération, ceux de Torelli et de Vivaldi. Mais ces maîtres se sont davantage encore signalés dans une forme qui devait bientôt supplanter le concerto grosso, le concerto de soliste. Ils ne l'ont certes pas inventée de toutes pièces. Si l'on cherche le principe du concerto de soliste moins dans le plan formel que dans l'esprit, moins dans l'agencement et le développement des thèmes que dans l'opposition de l'individu-soliste et de la masse orchestrale, c'est vers l'opéra qu'il faut se tourner.

Cette opposition est d'essence dramatique, et il n'est pas surprenant que Lully, violoniste et compositeur de théâtre, s'en soit avisé probablement le premier. Dans son *Ballet des Muses* de 1666 il apparaissait sur scène personnifiant Orphée, un violon à la main en guise de lyre et, pour charmer une nymphe rebelle, il jouait un menuet parfaitement dialogué avec l'orchestre. Le *tutti* exécutait la première reprise, Lully-Orphée la rejouait seul en l'enrichissant d'ornements; de même pour la deuxième reprise. Ainsi se trouvait-il doublement en évidence puisqu'il s'opposait à l'ensemble orchestral, et s'arrogeait une version plus brillante, encore que fort

simple pour un exécutant d'aujourd'hui. Vers 1700, des compositeurs d'opéras comme Aldrovandini, A. Scarlatti, auront l'idée de mettre en valeur la virtuosité du premier violon de l'orchestre, dans des ritournelles si acrobatiques parfois que Corelli en personne y aurait trébuché (on l'a raconté à propos de *Laodicea e Berenice*). En même temps, le concerto grosso et la sinfonia, moins nettement différenciés dans la pratique que dans les traités de composition, se laisseront entraîner par le courant virtuose et donneront par moment au premier violon le rôle avantageux et brillant qu'il a dans le concerto de soliste : même le sage Corelli cède à cet entraînement, dans les dixième et douzième concertos de l'op. 6.

La mise en évidence systématique du soliste a été tentée aux environs de 1700 par Torelli, Albinoni, Benedetto Marcello, Jacchini et d'autres. Il semble bien que la priorité revienne à Giuseppe Torelli. Un recueil de 1692 contenait déjà de sérieuses amorces ; l'avertissement des *Concerti musicali* de 1698 annonce au lecteur : « Lorsque tu trouveras l'indication *solo*, le passage devra être joué par un seul violon : quant au reste, tu peux doubler, et même tripler ou quadrupler chaque partie, pour être fidèle à mon intention ». Mais c'est dans son op. 8 posthume (1709), que le concerto de soliste est pleinement réalisé. Bien que Torelli ait intitulé son recueil *Concerti grossi*, les six premiers concertos répondent seuls à ce titre, les six autres étant pour *un violino che concerta solo*. Dans ces derniers, la coupe ternaire décidément adoptée, allegro-adagio-allegro, est celle que le concerto gardera jusqu'à nos jours, tandis que la symphonie classique se contentera d'intercaler un menuet ou un scherzo entre le premier et le deuxième mouvement ou entre le deuxième et le finale.

Les concertos de Torelli sont assez peu connus, assez rarement joués et ils méritent mieux. La substance musicale en est noble et belle, la construction solide, *tutti* et *solo* se présentant pour la première fois avec des physionomies différenciées (leur thématique n'est jamais commune : Torelli ne sait pas encore, ou ne veut pas déduire le solo du tutti qui le précède), et un développement qui permet à chacun de ces éléments de se manifester comme un tout organique. Les traits de vir-

tuosité ont déjà une certaine hardiesse. Les mouvements lents sont de deux types : ou des adagios de forme *lied*, mais de peu d'ampleur, ou des sortes de cadences qui ont un simple rôle de transition entre les deux allegros.

Torelli meurt en 1708. C'est vraisemblablement vers cette date que Vivaldi commence à écrire des concertos dont le premier recueil, le fameux *Estro armonico*, ne paraîtra qu'en 1712; mais les pièces qui le composent circulaient en manuscrit depuis plusieurs années, et même hors d'Italie.

VIVALDI ET LE CONCERTO

Antonio Vivaldi était né vers 1678, à Venise, où son père comptait parmi les meilleurs violonistes de la chapelle ducale de Saint-Marc. On l'avait d'abord destiné à l'Eglise. Ordonné prêtre en 1703, il dut très vite renoncer à exercer son ministère (une maladie chronique, l'asthme probablement, l'ayant obligé à quitter l'autel tandis qu'il célébrait la messe), sans pour autant défroquer, comme on l'a faussement prétendu. Cette même année 1703, il entra comme maître de violon au « Seminario musicale » de l'hospice de la Pietà, l'un des quatre fameux conservatoires de Venise. Il devait y enseigner presque jusqu'à sa mort, avec des intermittences pour cause de voyages. Car ce valétudinaire a mené une vie prodigieusement active, à la Pietà, professeur de violon, maître de chœur, maître de concerts et compositeur attitré; à l'extérieur, virtuose — pendant vingt ans l'un des plus réputés de l'Europe —, musicien de théâtre, impresario, appelé comme tel dans la plupart des grandes villes italiennes, mais aussi à Amsterdam, à Vienne, où il fut choyé par l'empereur Charles VI, et où il devait quelques années plus tard, sa vogue brusquement épuisée, mourir dans une complète indigence en 1741.

La production de Vivaldi a été énorme. Sans préjudice de ce qu'il a laissé d'opéras, de musique religieuse, de musique de chambre, on lui doit quelque quatre cent soixante-dix concertos, dont plus des deux tiers sont des concertos de soliste, en majeure partie pour violon, mais aussi pour violoncelle, flûte, hautbois, basson et jusqu'à la mandoline. Ils sont d'inégale qualité, pour la

simple raison que, si un certain nombre ont été écrits à loisir, d'autres ont dû être bâclés pour la cérémonie religieuse ou laïque du lendemain ou du jour même. Le Président de Brosses disait avoir entendu Vivaldi affirmer qu'il lui arrivait de composer plus vite qu'un copiste n'eût copié. En pareil cas, il avait assurément recours à ces traits stéréotypés, sur des marches d'harmonie, qui sont l'équivalent des contrepoints que J. S. Bach exploitait dans des cas semblables (ce qu'un irrévérencieux critique anglais, feu Constant Lambert, a baptisé le Bach *sewing-machine* — Bach « machine à coudre »). Mais les œuvres même les plus hâtives avaient, et conservent un singulier pouvoir. La construction est d'une netteté lumineuse, l'équilibre des tutti et des soli calculé à merveille, la virtuosité requise du soliste constamment efficace. L'orchestration, qu'il s'agisse des seules cordes ou que s'y ajoutent les bois et les cuivres, exploite les ressources sonores particulières à chaque instrument. L'invention thématique foisonne, et Vivaldi emploie ses thèmes et les distribue entre tutti et soliste avec bien plus de fantaisie que Torelli.

Ce par quoi ses concertos se sont acquis en quelques années une vogue européenne — qui devait s'éteindre avec la plus étrange rapidité deux ou trois ans avant sa mort — c'est un lyrisme alors tout nouveau dans la musique instrumentale (sauf la fulgurante exception de Frescobaldi), et qui venait en droite ligne de l'opéra. Durant toute sa carrière, à partir de 1713, Vivaldi a composé pour le théâtre. S'il a introduit dans ses drames lyriques des ritournelles qui sont des tutti de concertos, ses concertos sont pleins de contrastes dramatiques, et presque tous leurs mouvements lents sont conçus comme des airs ou des ariosos d'opéra, avec des effets de tutti à l'unisson, de sourdines, d'accompagnements allégés des instruments de basse, tous procédés empruntés directement à la technique théâtrale. Plus que ces ingrédients, le pathétique de l'expression, sa suavité, ses violences font intervenir un élément personnel jusqu'alors inconnu en ce domaine. Si l'on ajoute à cela le pittoresque descriptif de concertos comme la suite des *Saisons*, on comprendra que Vivaldi ait fait triompher le concerto de soliste avec tant d'éclat qu'on exagère à peine en lui en attribuant la création.

C'est par lui que J. S. Bach s'est initié à cette forme, et c'est le schéma vivaldien qu'ont adopté Giuseppe Matteo Alberti, Albinoni (dans ses œuvres de maturité), Somis, Bonporti, Tartini, Locatelli, Leclair, Telemann, ... mais il faudrait citer des noms par douzaines et en tous pays, car l'empreinte persiste jusque vers 1760 — le nom de Vivaldi tombé déjà dans un complet oubli — dans la quasi-totalité des concertos composés pour le violon, la flûte, le violoncelle, et la bonne moitié des concertos pour clavecin. Et nous retrouverons son influence dans la symphonie, en recherchant les origines du style classique.

Marc PINCHERLE.

BIBLIOGRAPHIE

- INDY, Vincent d', *Cours de composition musicale*, II, Paris, 1909.
 LA LAURENCIE, Lionel de, *L'École française de violon*, Paris, 1922-1924.
 SCHERING, Arnold, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 2^e éd., Leipzig, 1927.
 VATIELLI, Francesco, *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologne, 1927. Plus, naturellement, les dictionnaires, encyclopédies, histoires de la musique, Denkmäler se rapportant à la période envisagée.
 HAAS, Robert, *Die Musik des Barocks*, Potsdam, 1929.
 ENGEL, Hans, *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig, 1932.
 LANG, Paul-Henry, *Music in Western Civilization*, New York, 1941.
 SAINTE-FOIX, G. de, *Musique des origines à nos jours : La musique instrumentale aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1946.
 BUKOFZER, Manfred, *Music in the Baroque Era*, New York, 1947.
 CLERCX, Suzanne, *Le Baroque et la Musique*, Bruxelles, 1948.
 PINCHERLE, Marc, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris, 1948.
Musik in Geschichte und Gegenwart, Cassel 1949 sqq (art. Barock par Friedrich Blume, Concerto par Franz Giegling, Concerto grosso par Hans Engel).
 BORREL, Eugène, *La Sonate*, Paris, 1951.
 SARTORI, Claudio, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Florence, 1952.
 DELLA CORTE, Andrea, *Nuovi contrasti ed accordi sul Barocco*, in « La Rassegna musicale », Rome, octobre 1952.

LA RÉFORME MÉLODRAMATIQUE

PLUS que la découverte de la Grèce antique, c'est l'éveil de la personnalité et l'observation de la nature qui, à la Renaissance, favorisent les premières manifestations du mélodrame. Aux chœurs de la tragédie classique se sont substitués, pendant tout le xvi^e siècle, des intermèdes musicaux, avec *suoni, canti e balli* (instruments, chants et danses), ainsi que nous pouvons nous en rendre compte par la lecture des considérations sur la musique de scène de Giovanni Battista Doni et de la *Poetica* de Giangiorgio Trissino. Créé tout d'abord pour distraire le public de la tension du drame, l'intermède assume un rôle de plus en plus important, que viennent renforcer les progrès de la machinerie théâtrale et les accompagnements musicaux toujours plus abondants. Le public aristocratique des cours de la Renaissance en fait le succès, et la munificence des princes, des Médicis aux Gonzague, des Este aux Farnèse, en favorise la primauté. A l'affirmation des valeurs d'action et de mouvement, nécessaires et inhérentes à l'épanouissement de ce nouveau genre dramatique, la musique profane du xvi^e siècle apporte une contribution décisive. Le madrigal, représenté par des personnages de la *commedia dell'arte*, par les attitudes carnavalesques des « masques » et les ensembles mythologiques du ballet polyphonique, est l'expression suprême de cet art. Ainsi, tous les genres littéraires portés à la scène, profitant de l'essor musical, ont concouru à la création du mélodrame conçu en tant que nouvelle formule de spectacle.

Les Florentins étaient les mieux placés pour remanier les formes existantes, les adapter à l'esprit moderne et individualiste de la musique, tout en rétablissant les anciennes valeurs du drame lyrique. Ils saisirent les possibilités de cette réforme mélodramatique, avant même qu'elle fût tout à fait définie.

LA « CAMERATA » DE BARDI

Si l'on donne généralement à cette réforme le nom de *Camerata dei Bardi*, ou *Camerata fiorentina*, il faut pourtant distinguer, comme l'ont souligné Solerti et Robert Haas, les différentes tendances qui caractérisent ce mouvement, depuis sa fondation jusqu'à l'apparition des premiers drames musicaux de la fin du siècle. La période initiale concerne directement les réunions fameuses qui se tenaient chez Giovanni Bardi, comte de Vernio, à partir de 1576, mais qui n'ont pas continué au-delà de 1582. Les discussions qui se poursuivaient dans cette académie, alimentées par les idéaux artistiques de la Grèce antique, n'ont pas été un facteur déterminant de la vitalité du mélodrame, lors de son apparition. Chez Bardi, on discutait de littérature, de poésie et de philosophie plutôt que de musique. Le seul document ayant trait à la musique est constitué par une lettre du fils de Bardi, Pietro, adressée à G. B. Doni, où, faute d'exemples musicaux, la contribution effective de cette assemblée à la formation du mélodrame n'est pas précisée.

Giovanni Bardi et un de ses interlocuteurs, Pietro Strozzi, nous apparaissent également dans le *Dialogo della musica antica e della moderna*, de Vincenzo Galilei, père de l'astronome, philosophe plutôt que musicien. Dans ce livre, imprimé à Florence en 1581, on voit les membres de la *Camerata* divisés par d'âpres discussions théoriques, dirigées contre le style contrapuntique et favorables au chant monodique des Anciens. Cette opinion avait déjà été exprimée par des auteurs tels que Glarean, Zarlino et Girolamo Mei ou, pendant la Contre-Réforme, par les critiques de la polyphonie religieuse.

LES TENTATIVES ANTÉRIEURES
À LA CAMERATA

Le problème du renouvellement de la tragédie antique avait déjà connu, au cours du xvi^e siècle, un certain

nombre de résolutions musicales dans l'Italie du Nord : l'*Orbecche*, de G. B. Giraldi Cinthio, à Ferrare; la *Canace*, du Padouan Sperone Speroni; l'*Œdipe-roi*, de Sophocle, représenté avec la musique d'Andrea Gabrieli pour les chœurs, lors de l'inauguration du Théâtre Olympique, à Vicence, en 1581. Mais c'est surtout à propos d'*Alidoro*, représenté à Reggio d'Emilie, en 1568, pour fêter Barbara d'Autriche, duchesse de Ferrare, que des commentaires anonymes nous révèlent une plus grande importance, par rapport aux chœurs, du chant soliste accompagné de la basse et des parties intermédiaires de la polyphonie jouées par des instruments — ce qui prouve que cette manière de chanter était généralisée, bien avant que la *Camerata dei Bardi* en revendique la priorité.

D'ailleurs, à Florence, la coutume de faire chanter par un seul soprano la partie supérieure d'un morceau polyphonique était depuis longtemps en usage. On en trouve la trace en 1539, dans les intermèdes du spectacle donné pour le mariage de Côme de Médicis et d'Éléonore de Tolède, où la partie supérieure de la polyphonie était chantée, tandis que les autres voix étaient jouées par le luth ou par d'autres instruments à cordes. Du reste, cette habitude était elle-même dérivée de traditions populaires plus anciennes, qui vont des chants de carnaval aux *frottole* et aux *villanelle* et qui se développeront dans les « madrigaux en forme d'air, pour voix et instruments ». Cette tendance, qui résulte de l'apparition du sens harmonique et de la tonalité moderne, appartient à l'esprit novateur monodique. C'est cet esprit qui, à travers les évolutions successives du récitatif, s'affirmera à la fin du siècle.

PREMIÈRES RÉALISATIONS DE LA CAMERATA

Une étude plus approfondie des tentatives de Vincenzo Galilei, entre 1576 et 1582, qui devaient le conduire à composer la fameuse lamentation du comte Ugolin, inspirée de Dante, et celles de Jérémie, toutes deux malheureusement perdues, n'est pas encore possible. Nous n'en pouvons juger que par le madrigal *Fuor dell'humido nido* (*Hors du nid humide*) pour ténor et basse d'accompagnement avec plusieurs violes, chanté

par « la Nuit », sur son char allégorique (lors des noces de Bianca Cappello et de François de Médicis, en 1579) et mis en musique par Pietro Strozzi, l'un des membres les plus actifs de la Camerata et collaborateur de Galilei, qui s'efforçait d'« *imitar col canto chi parla* » (« imiter le discours par le chant »). Il ne s'agit point là d'une partie de soprano détachée de la polyphonie; le soliste se superpose à la basse en un contrepoint harmonique bien adapté à l'accentuation du texte poétique, avec de brèves vocalises aux demi-cadences et aux cadences. Sans doute le morceau reflète-t-il les expériences de Galilei, mais le fait qu'il ait été retrouvé dans un répertoire manuscrit ayant appartenu à un chanteur professionnel de l'époque confirme que ces expériences ont été attentivement suivies.

La Notte

Fuor del l'hu - mi.do ni do us - ci -

- ta con le mie pre.sagne schie.re di -

— fan.tas - mi di so - gni e di.chi -

- me - re lanott' io so - no, lanott' io

so - no che qui nel vo - stro li - do

di tan - te liet' al - te re pom - pe e -

- di tan - ti fre - gi ven - go a ven - der - vi

gra - tie o som - mi re - gi

ven - der - vi gra - tie o som - mi re - gi.

Ex. 1.

Ce fut Giulio Caccini, membre de la Camerata malgré son très jeune âge, qui chanta le madrigal de Pietro Strozzi. Ce Caccini, dit Giulio Romano, semble avoir été le fils d'Orazio Caccini qui, en 1575, était maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure de Rome. Il

fit ses études avec Scipione delle Palle et appartint à l'entourage napolitain de Jeanne d'Aragon : c'est là qu'il apprit non seulement le chant, mais aussi le luth et la harpe. Vers 1564, il émigra à Florence, à la cour du grand-duc. Sa renommée de chanteur était déjà établie et, vers 1584 ou 1585, il devint le virtuose d'un genre qui connaissait son apogée à la cour de Ferrare, sous la direction d'Alessandro Striggio. Sa collaboration au mouvement artistique de la *Camerata dei Bardi* contribua certainement à animer et à embellir les schémas mélodiques que les théoriciens auraient voulu conformes aux cadences et aux inflexions du « parler ordinaire ». L'apparition de la virtuosité dans le chant soliste est confirmée par certains passages des intermèdes représentés au mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine, en 1589. Caccini avait lui-même composé le solo avec accompagnement du quatrième intermède, qui ne figure pourtant pas dans l'édition complète des Intermèdes publiée à Venise en 1591.

Malgré un retour au genre polyphonique qui se manifeste dans les compositions de style madrigalesque, de Luca Marenzio et d'Emilio de' Cavalieri, on note dans les intermèdes mis en musique par Malvezzi, de longues vocalises destinées à des chanteurs en vogue, tels que Vittoria Archilei, Gualfreducci et ce même Jacopo Peri qui, dix ans plus tard, sera le véritable inventeur du mélodrame. Ces vocalises résument les expériences entreprises par Caccini au sein de la *Camerata*.

D'autre part, le choix du *nome pythique*, essentiellement descriptif et imitatif, ne traduit pas seulement les préoccupations néo-platoniciennes de Giovanni Bardi dans le domaine chorégraphique. Il montre son souci de ramener la musique au monde des sentiments. Ce choix marquera d'ailleurs par la suite la transformation de l'intermède, comme le montre la scène du combat entre Apollon et le Python, dans la fable pastorale *Dafne*. De cette même année 1589 datent également les non moins fameux intermèdes écrits pour *L'Esaltazione della Croce*, de G. M. Cecchi par le compositeur Luca Bati, maître de la chapelle ducale de Florence et représentant du courant contrapuntiste. Quoique les partitions musicales aient été perdues, les *didascalies* (instructions scéniques) du



Madrigal de Caccini pour les Intermedes de 1589.

livret nous donnent des indications intéressantes sur l'évolution de la polyphonie dans les dix dernières années du siècle. On assiste, en effet, au détachement de la voix supérieure, les autres voix étant confiées à des

instruments; mais l'application vocale pratique du style récitatif n'interviendra qu'après ce cycle d'intermèdes musicaux représentés scéniquement et qui, d'un point de vue musical, marquent véritablement la fin d'une époque.

EMILIO DE' CAVALIERI

Une deuxième période — 1589-1599 —, marquée par d'importants événements historiques, nous offre une documentation qui nous permet de prévoir les futurs accomplissements de la musique.

Le début de cette période est dominé par la figure d'Emilio de' Cavalieri, d'origine romaine, attiré à Florence par la cour des Médicis. Nommé par le grand-duc Ferdinand surintendant des Arts, chargé des fêtes et des théâtres, avec des fonctions de compositeur, de chorégraphe et de régisseur, il semble que Cavalieri ait été opposé, pour des raisons politiques, à Giovanni Bardi. Une comptabilité précise, rédigée par lui, lors de gros frais engagés pour des intermèdes conçus par le fastueux Bardi, nous montre un habile organisateur, aux idées originales et tournées vers l'avenir. Cavalieri, lors de ces manifestations, avait lui-même composé un madrigal pour le premier intermède, ainsi que la musique et la chorégraphie du ballet final, connu sous le nom de *Ballet de Florence*. Sa collaboration avec la poétesse Laura Guidiccioni da Lucca le conduisit à monter des pastorales, — genre qui avait triomphé après la représentation de l'*Aminta* du Tasse. Ce dernier avait été invité à Florence en 1590 par le mécène Jacopo Corsi, qui joua lui-même un rôle important dans l'avènement du mélodrame.

C'est pendant l'hiver 1590-1591 que sont représentées les deux pastorales de *Il Satiro* et de *La Disperazione di Fileno*, dues à la coopération de Laura Guidiccioni et de Cavalieri, suivies, en 1595, au Palais Pitti, du *Gioco della Cieca* (le *Jeu de l'aveugle*), tiré du *Pastor fido* de Guarini. Il semble que les compositions musicales, aujourd'hui perdues, de Cavalieri, aient encore appartenu à une phase expérimentale. Dans la préface d'Alessandro Guidotti pour *La Rappresentazione di Anima et di Corpo*, mise en musique par Cavalieri, il est fait allusion à la « scène de la version moderne du désespoir de Fileno » dans

laquelle « la récitation de la Signora Vittoria Archilei provoqua merveilleusement les larmes, tandis que le personnage de Fileno faisait rire ». Notre auteur note également « comment, dans la pastorale de Fileno, une dispute éclate entre les trois satyres qui se battent en chantant et en dansant sur un air moresque ». « Et dans *Il Gioco della Cieca*, quatre nymphes dansent et chantent en folâtrant autour d'Amaryllis qui a les yeux bandés ». On peut déduire de telles indications que la musique devait être conforme au caractère du ballet et qu'elle devait être composée dans le genre populaire des villanelles et des *canzonette* à strophes, en s'écartant quelque peu du style récitatif que Doni considérait comme « la bonne et véritable musique de théâtre ».

Dans le même domaine, nous possédons la musique anonyme des stances du *Maschere di bergiere*, ballet exécuté à la cour en 1590 en présence des grands-ducs et du cardinal de Lorraine, chanté par Lucia Caccini, première femme de Giulio Romano. Le morceau appartient au style de l'air strophique, fait de récitatifs et de vocalises plusieurs fois répétées (autant de fois que le texte a de stances), traduisant cette manière aisée de *passeggiare* (se promener), avec « *lunghe giri di voce* » (longues roulades de la voix), conformes au goût vocal de l'époque et dont l'abus sera déploré par Caccini lui-même dans la préface de ses *Nuove musiche*. Peut-être est-ce Cavalieri qui est l'auteur de cette musique, car il a subi l'influence de Caccini, puis de Peri, comme en témoigne, dix ans plus tard, sa réalisation dans le style récitatif de *La Rappresentazione di Anima et di Corpo* (1600).

LA « CAMERATA » DE JACOPO CORSI

C'est à la lumière des événements historiques qu'il est possible de reconstituer l'évolution du mélodrame aux environs de 1592. C'est à ce moment-là que Giovanni Bardi s'installe à Rome et entre au service de la cour pontificale, comme maître de chapelle de Clément VIII. A Florence lui succède Jacopo Corsi, qui veut faire de sa maison « presque une académie ouverte à tous ceux qui aiment et comprennent les arts libéraux ». Cavalieri

en fut probablement l'animateur. Dans une lettre de Donna Caterina, mère de Laura Guidiccioni, écrite à son fils pour lui parler d'un succès remporté par sa fille, il est même question de la « camerata del Signor Emilio de' Cavalieri ». Cependant, ni Marco da Gagliano dans sa longue préface de *Dafne* (1608), ni Severo Bonini dans ses *Discorsi*, ni Pietro Bardi — tout attaché qu'il était à la mémoire de son père —, ne mentionnent Cavalieri. Caccini pas davantage, mais il est vrai que celui-ci était, en ce qui concerne la réforme du chant, peu enclin à exalter les mérites des autres. Ce sont des textes émanant de l'entourage de Jacopo Corsi qui nous permettent d'accorder à Cavalieri la première place dans l'art d'accompagner et de commenter par la musique une action dramatique. Peri le reconnaît, en effet, dans sa préface à *Euridice*, où il écrit : « Il est vrai que du Signor Emilio de' Cavalieri, avant tout autre à ma connaissance, la musique s'est fait entendre sur nos scènes, avec un merveilleux esprit d'invention ... » Même Pietro della Valle, dans son discours *Della musica dell' età nostra* et bien que Caccini soit allé effectivement à Rome pour y faire entendre ses madrigaux dans le style monodique nouveau, note « qu'on n'avait jamais entendu parler de lui jusqu'à ce que, venue de la bonne école de Florence, cette nouvelle manière y ait été introduite par le Signor Emilio de' Cavalieri ». G. B. Doni, enfin, écrit dans son traité « que le souvenir est encore frais du temps où l'on a commencé de chanter l'action tout entière; c'est pourquoi je ne crois pas que l'on ait fait quelque chose qui mérite d'être mentionné avant l'œuvre d'Emilio de' Cavalieri ».

Il est probable que Cavalieri a suivi une orientation toute personnelle, tout en se contentant pour le chant de vocaliser à la manière de Caccini, comme le prouvent les *Maschere di bergiere*. En 1592, le voyage de Caccini à Rome permettra au chanteur-compositeur de matérialiser ce nouveau style grâce à l'exécution dans la maison de Nero Neri, de ses madrigaux monodiques : *Dovrò dunque morire* (Je devrai donc mourir), *Vedrò il mio sole* (Je verrai mon soleil), *Perfidissimo volto* (Visage très perfide), ainsi que l'air composé sur les vers de Sannazzaro, *Itene all' ombra degli ameni faggi* (Va à l'ombre des hêtres charmants), madrigaux qui furent publiés sous

le titre ambitieux de *Nuove musiche*, en 1601, comme d'authentiques essais du style récitatif. Il s'agit de véritables monodies accompagnées, en tant que libres discours du chant appuyés çà et là par les accords d'un instrument polyphonique, accords réalisés sur une basse fondamentale aux valeurs stables (ex. ci-dessous).

Senza misura quasi favellando in armonia con la sudetta

Au - re di - vi - ne ch'errat e pe re gri - ne in

sprezzatura

Escla.

-questapart'einquel la Deh re - ca - te no -

11 #10 14

Escla con mi.

-vel la dell'al maluce lo - ro Au - re

11 #10 6

sura più larga

Escla

ch'io menemo ro den re - ca - te novel -

6 13 12 11 #10 11 #10

Escla.

la dell'al maluce lo - ro Au - re

Au.re ch'io menemo - ro

13 12 11 #10 14

Ex. 2.

En fait, l'éclosion d'une nouvelle conception poético-musicale dans le cadre de l'ancienne monodie grecque ne concernait pas l'union de la poésie et de la musique, mais les rapports entre les différents éléments musicaux inhérents à la parole elle-même et qui, en vertu des accents et des inflexions de l'émission, donnent lieu à une déclamation chantée qui répond à l'expression des sentiments. De telle sorte que dans les réalisations lyrico-monodiques de Caccini, n'entre pas seulement en jeu la technique du virtuose, mais aussi la libre exécution du mouvement rythmique de la voix concurremment avec l'expression de la parole, qu'il désigne par le terme particulier de « *sprezzatura* ».

JACOPO PERI

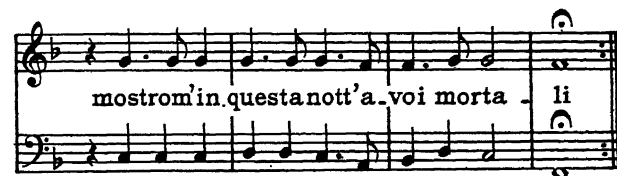
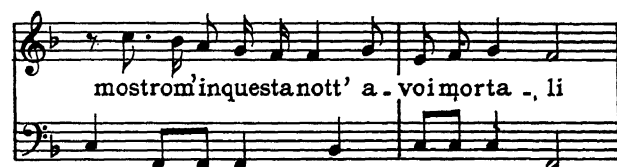
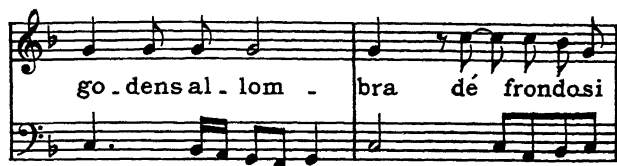
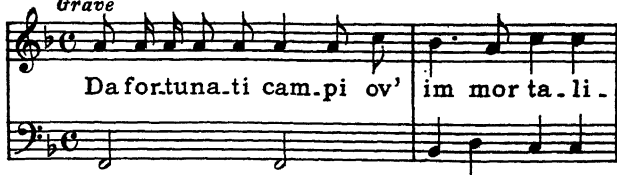
Au cours des cinq dernières années du siècle, Jacopo Corsi et Ottavio Rinuccini, poètes et librettistes, tous deux membres de la *Camerata* florentine, se prévalent des mêmes expériences que Cavalieri pour promouvoir le style récitatif à l'usage de la scène. Autant par goût de la nouveauté que par désir de succès, ils s'adressent à un musicien de valeur, « *gran maestro d'armonia* », Jacopo Peri, qu'ils préfèrent à Caccini. Pensant que la tragédie antique devait être chantée en entier, ils se livrent d'abord à un essai sur la pastorale de

Dafne et reprennent l'argument du troisième des intermèdes représentés en 1589 au mariage de Ferdinand de Médicis.

D'après Bardi, l'œuvre écrite « avec une musique très brève, comportait une scène courte, récitée dans une petite chambre et chantée en privé ». Ceci se passait dans la maison de Corsi, en 1594 ou 1595. De dimensions assez réduites, les différents épisodes mis en musique étaient répétés, comme on peut le déduire des fragments qui nous sont connus, d'après le nombre de stances qui constituent chaque scène du livret. Ce travail de réduction fut long et difficile. Il donna lieu à plusieurs remaniements qui se poursuivirent jusqu'en 1598, année où *Dafne* fut représentée, pendant le carnaval, pour être reprise les années suivantes. Jacopo Peri est reconnu comme auteur de la musique, même par des témoins tardifs comme Vitali, Severo Bonini et G. B. Doni. Le nom de Caccini n'est pas cité, sauf par lui-même dans le deuxième livre de ses *Nuove musiche*, en 1614, et il est difficile, en l'état des documents que nous possédons, d'établir dans quelle mesure il aurait pu participer à cette première manifestation théâtrale. Les deux morceaux que j'ai découverts dans une anthologie anonyme (Bibliothèque nationale de Florence), ne permettent guère d'en attribuer la paternité à un musicien plutôt qu'à un autre. Ce que l'on sait, c'est que Peri mit en musique une bonne partie de l'œuvre, laissant à Corsi les dernières scènes où figure le chant d'Apollon : *Non curi la mia pianta o fiamma o gelo*, et le chœur final : *Bella ninfa fuggitiva*. Ces fragments nous ont été révélés par la découverte d'Hortense Panum en 1888, et des fac-similés reproduits par Wotquenne.

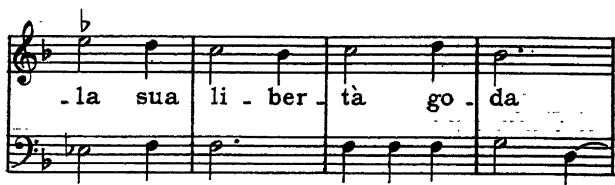
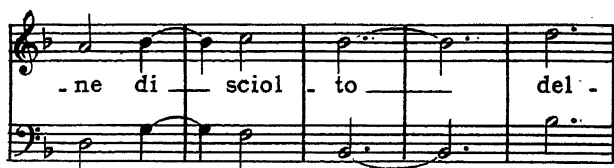
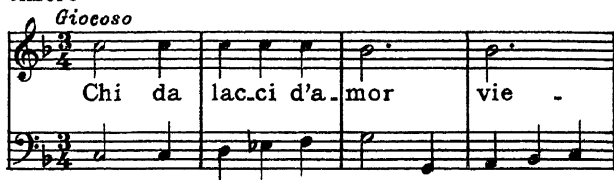
Les deux fragments que j'ai retrouvés à Florence contiennent le prologue de la fable. C'est Ovide qui chante, avec toute la solennité qu'implique le personnage. Peri s'est conformé au récitatif cadencé des quatre premiers vers, dont le dernier est répété, et la même musique revient comme une ritournelle dans les sept strophes successives. Par rapport au modeste document de Strozzi (1579) et aux fragments de vocalises de 1589-1590, il convient de souligner cette première évolution du style récitatif.

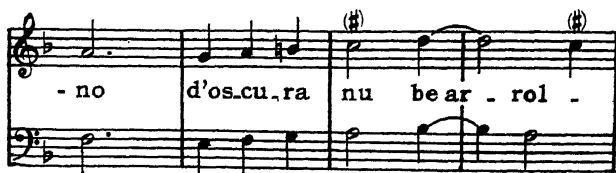
Ovidio

Grave

Il ne s'agit plus ici de contrepoint harmonique, à deux voix, mais d'une mélodie mesurée, déjà en partie dégagée de sa basse harmonique, avec, dans le chant, des inflexions appropriées au texte et une cadence que nous retrouverons développée dans les récitatifs de l'*Euridice* de Peri et de l'*Orfeo* de Monteverdi. Le deuxième fragment contient une partie de la deuxième scène entre Vénus, Amour et Apollon, dans laquelle l'Amour chante l'*ottava* : *Chi da lacci d'amor viene disciolto* (Celui qui est libéré des liens de l'amour).

Amore





Ex. 4.

Le style est celui de la *canzonetta* de rythme ternaire, dérivé de la lyrique monodique *da camera*. Celle-ci s'insère avec bonheur dans un domaine — celui de la lyrique théâtrale — où l'on avait l'habitude d'entendre de la musique de goût plus simple, plus populaire. Adapté aux parties plus sévères, le récitatif répond à des exigences expressives et au caractère des personnages, tandis que la *canzone* était destinée à exprimer la joie et à illustrer des scènes de liesse, comme on peut le voir dans *Euridice*. Malgré ses emprunts au style strophique, ce nouveau style musical est le fruit de dix ans de recherches et d'efforts. La forme du style récitatif a été trouvée, mais son expression, brisée çà et là d'élan ou d'expansions de la voix, demeure encore impersonnelle. L'expérience de *Dafne*, tentée, comme l'affirme Rinuccini, « à titre de simple essai de ce que pouvait être le chant de son temps », fut très profitable. Deux ans plus tard, on

retrouve dans *Euridice* les mêmes procédés de style, qui aboutiront au *recitar cantando*. *Euridice*, dont le livret était de Rinuccini et la musique de Jacopo Peri, fut présentée sous le nom de tragédie, en 1600, au Palais Pitti, à l'occasion du mariage de Marie de Médicis et de Henri IV de France, et en hommage à l'idéal antique, renouvelé spécialement à l'intention de la nouvelle reine. L'écriture musicale de cette œuvre, réalisée par Peri dans tous ses détails, atteint une perfection qui ne fut reconnue qu'un peu plus tard. Les chroniques publiées après la première représentation la mentionnent uniquement comme « la pastorale du Signor Cavaliere Corsi ». Elle consacre pourtant l'avènement du mélodrame.

Le récitatif, écrit avec beaucoup de soin et une remarquable recherche des accentuations syllabiques, convient parfaitement à sa fonction narrative. L'expression variée de la mélodie, non seulement utilise le chromatisme dans les éclats de la douleur, mais, d'une certaine façon, anticipe sur le style « *concitato* » de Monteverdi et réunit l'expression des sentiments et des émotions en maints passages remarquables, tels que celui des pleurs d'Orphée : *Non piango, e non sospiro, o mia cara Euridice*, (Je ne pleure ni soupire, ma chère Eurydice), et le rappel joyeux : *Gioite al canto mio* (Réjouissez-vous à mon chant). Le tempérament de Peri, que la jalousie de ses confrères accusait d'uniformité, éclate à plusieurs reprises en un lyrisme émouvant et plein de chaleur, sensible dans l'ornementation vocale. La basse continue, dont la réalisation est confiée « au jugement et à l'art des instrumentistes », c'est-à-dire à la capacité d'improvisation des exécutants, porte la marque des luttes menées auparavant pour éliminer la polyphonie du drame musical et contribue à donner à l'orchestre une vie indépendante. La partie confiée aux instruments est par conséquent réduite à une fonction rudimentaire de soutien, sauf dans l'unique morceau en partition des trois flûtes pour la ritournelle de Tirsis. Quelques airs de Caccini furent introduits dans *Euridice*, en particulier, selon la préface de Peri, la scène d'Eurydice, celle du pâtre et des nymphes, ainsi que les chœurs : *Al canto, al ballo...*, *Sospirate, aura celesti...*, *Poi che gli eterni imperi*. Ces passages devaient être chantés, dit Peri, par des

« personnes qui dépendaient de Caccini ». Celui-ci, ayant compris l'importance du drame musical réalisé par Peri, voulut aussi tenter sa chance avec une *Euridice*, toujours d'après un livret de Rinuccini. Caccini en publia la musique bien avant la représentation qui n'eut lieu qu'en 1602, à l'occasion de la visite à Florence des cardinaux Montalto et Dal Monte, et qui eut peu de succès. Il s'agissait d'une imitation assez conventionnelle de l'opéra de Peri, limitée à une recherche expressive des différents types de déclamation, beaucoup moins intensément accentuée et avec un usage fréquent du « *portamento* » vocal. Ce travail hâtif, né de la concurrence, empêcha Caccini de faire imprimer son *Rapimento di Cefalo*, qui avait été représenté avec un grand succès en l'année 1600 à l'occasion des noces royales — Marie de Médicis et Henri IV — sur un texte de Gabriello Chiabrera, poète en renom, qui fut plusieurs fois l'hôte de Corsi. La plupart de ces musiques d'intermèdes ont été perdues. Seul nous a été transmis le dernier chœur exécuté par soixante-quinze personnes comprenant voix et instruments, dans le recueil *Nuove musiche*.

MARCO DA GAGLIANO

L'enseignement polyphonique de la chapelle grand-ducale et la pratique de la monodie en honneur chez les musiciens qui fréquentaient la maison de Corsi contribuèrent également à la formation de Marco da Gagliano (1575-1642), importante personnalité du milieu musical florentin. Ses œuvres profanes et religieuses extrêmement nombreuses, qui lui furent presque toutes commandées à l'occasion des différents événements de la vie de la cour, constituent une participation active aux développements ultérieurs du mélodrame. Sur l'invitation du prince François de Gonzague, il composa une nouvelle *Dafne*, d'après le même livret de Rinuccini, qui fut représentée à Mantoue en 1608, avec la célèbre Caterina Martinelli dans le rôle d'Amour. Jacopo Peri, dans une lettre au cardinal de Gonzague, en vante le succès et salue notamment le fait que « le chant soit plus proche du langage parlé (*al parlare*) qu'aucun autre ». Dans la préface de la partition qui fut publiée l'année même de la représentation, Gagliano

condamne l'utilisation arbitraire « des doublés, des trilles, des passages et des exclamations » par les chanteurs qui, selon lui, feraient mieux de « *scolpir le sillabe per bene intendere le parole* » (littéralement : sculpter les syllabes pour bien faire entendre les paroles). Admirateur de l'*Euridice* de Peri et de l'*Arianna* de Monteverdi, Gagliano demande que soit réalisé, dans les représentations théâtrales, l'équilibre des voix et des instruments qui les accompagnent. Il souhaite également qu'il y ait une *sinfonia* (ouverture) avant le lever du rideau afin de capter l'attention des auditeurs et que l'œuvre se termine par un ballet instrumental. De nombreuses indications qui accompagnent les différents épisodes du livret contiennent des renseignements qui constituent les éléments d'une véritable « mise en scène » au sens moderne du mot.

L' « ACCADEMIA DEGLI ELEVATI »

Fondée par Gagliano en 1607, dirigée par Rinuccini et placée sous le patronage du cardinal Ferdinand de Gonzague, l'*Accademia degli Elevati* se substitue au simple mécénat et associe, au cours de ses réunions, les compositeurs, les instrumentistes, aux chanteurs de Florence ou à ceux qui y sont de passage. Les musiciens les plus éminents de la cour prennent part à ces réunions. C'est à eux que revient de droit la production des spectacles — intermèdes et ballets — qui se succèdent au Palais Pitti entre 1608 et 1625. Les collaborations sont réparties selon la spécialité et le style de chacun. Les récitatifs sont, la plupart du temps, confiés à Jacopo Peri; les airs vocaux sont composés et chantés, avec beaucoup de talent, par Francesca Caccini, fille de Giulio, et elle-même compositeur d'un grand renom. Les morceaux polyphoniques des chœurs reviennent à Marco da Gagliano, devenu entre-temps un maître de chapelle renommé. Distribuée entre ces trois principaux compositeurs, la liste des spectacles témoigne d'une abondante production. Malheureusement, la plupart de ces œuvres, nées des circonstances, n'ont pas été imprimées et sont aujourd'hui perdues. Parmi les représentations

les plus significatives, nous citerons la *Mascherata di Ninfe di Senna* (1611-1613) et le *Ballo di Donne Turche* (1615), sur la musique de Gagliano, qui se caractérisent par le maintien d'un rapport étroit entre le chant et le geste dans les mouvements de danse et de pantomime, où s'expriment les moments de la douleur. Ce genre de ballet, en faveur à la cour de Florence, où le style récitatif alternait avec des madrigaux et des morceaux instrumentaux, et les ballets composés par Monteverdi dans d'autres villes d'Italie du Nord, favorisèrent l'évolution du théâtre musical. Mais avec *La Liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina* (1625), de Francesca Caccini, et *La Folla* (1628), de Gagliano, s'épuise la conception de l'opéra florentin. Les deux compositeurs montrent déjà qu'ils entendent suivre les nouvelles règles, aussi bien dans l'évolution de l'air sur des schémas ternaires de danse, qu'en se conformant à une conception de la musique de scène adaptée aux grandes décorations architecturales et fondée sur une esthétique du merveilleux.

Après presque un siècle de splendeur, les spectacles donnés à la cour des Médicis se font plus rares, faute, notamment, d'événements exceptionnels qui pourraient être le prétexte de représentations. Le mélodrame de l'école florentine, réservé à un cercle restreint, apparaît trop éloigné de la vie et de l'âme populaires. L'excès de dépenses qu'entraînaient ces spectacles en limitait les représentations. Un nouveau public, plus nombreux, composé de riches bourgeois, d'artisans et d'amateurs de toutes sortes, est en train de se former. Ce public est à la recherche d'une expression plus directe des sentiments, que lui procurerait une musique plus intuitive. Il ne peut s'intéresser aux rapports théoriques de la poésie et de la musique, ni à une esthétique du chant fondée sur une simple accentuation, souvent artificielle, de la parole. Les sujets archaïques des livrets, l'exaltation des personnages de la mythologie classique, ne concernent plus ce public avide de virtuosité vocale et d'effets scéniques d'inspiration plus réaliste.

Mais si c'est à Florence que s'est fait sentir la nécessité d'un théâtre musical, c'est dans d'autres villes — à Rome et à Venise — que s'en poursuivra le dévelop-

pement. Un nouveau musicien, Claudio Monteverdi, en élargira le domaine et, grâce à un sens inventif qui est le fruit de son seul génie musical, atteindra les masses populaires.

Si l'on tient compte de la lente évolution de la musique dans le passé, l'intervalle qui sépare les premières discussions de la *Camerata* de Bardi d'une telle révolution est extrêmement court. Les conceptions tout intellectuelles de la *Camerata* n'avaient pu triompher de l'art individualiste du chant. Par un mouvement naturel, la mélodie finit toujours, en effet, par prévaloir sur le texte poétique, tant il est vrai que la parole n'a jamais été la maîtresse, mais toujours la servante de la musique.

Federico GHISI.

BIBLIOGRAPHIE

Nicola VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Rome, 1555.

Angelo INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrare, 1598.

Girolamo MEI, *Discorso sopra la musica antica e moderna*, Venise, 1602.

ALGAROTTI, Francesco, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livourne, 1763.

ARTEAGA, Stefano, *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalle sue origini fino al presente*, Bologne, 1783.

CHIABRERA, Gabriello, *Dialoghi dell'arte poetica con altre sue prose e lettere*, Venise, 1830.

ADEMOLLO, A., *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello, 1888.

GANDOLFI, Ricardo, *Sunto storico precedente le illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze*, 1892.

TORCHI, Luigi, *L'Accompagnamento degli strumenti nei melodrammi italiani della prima età del Seicento*, « Rivista musicale italiana », 1894.

Riforma melodrammatica: Commemorazione dagli atti dell'Accademia Istituto Musicale di Firenze, anno XXXIII, Florence, 1895.

ABERT, Hermann, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, 1899.

CIVITA, Amelia, Ottavio Rinuccini, Mantoue, 1900.

WOTQUENNE, A., *Notice sur le Ms. 704 de la Bibliothèque royale de Musique de Bruxelles*, XXIV, 1900.

GOLDSCHMIDT, Hugo, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im XVII. Jahrh.* Leipzig, 1901.

SOLERTI, Angelo, *Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri*, « Rivista musicale italiana », 1902.

SOLERTI, Angelo, *Gli albori del melodramma*, vol. 3, Palermo, 1903.

SOLERTI, Angelo, *Le origini del melodramma*, Turin, 1903.

SOLERTI, Angelo, *Musica, Ballo e Drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637*, Florence, 1905.

KINKELDEY, Otto, *Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik*, Leipzig, 1910.

BONAVENTURA, Arnaldo, *Saggio storico sul teatro musicale italiano*, Giusti, 1913.

SCHNEIDER, Max, *Die Anfänge des Basso Continuo*, Leipzig, 1918.

CALCATERRA, Carlo, *Il nostro libretto musicale dalla « Dafne » al « Nerone »*, dans « Il pianoforte », mai-juin 1927.

ROLANDI, Ulderico, *Emilio de' Cavalieri, il Granduca Ferdinando e l' « Inferigno »*, « Rivista musicale italiana », 1929.

VINCENTIO, GALILEI, *Dialogo della musica antica e della moderna*, Fac-similé par F. Fano, Milan, 1934.

FANO, Fabio, *La Camerata fiorentina*, « Ist. e Mon. arte Mus. Ital. », vol. IV, Milan, 1934.

VALLE, Nicola, *Origini del melodramma*, Rome, 1936.

TORREFRANCA, Fausto, *Il melodramma*, dans « Storia del teatro italiano », par S. d'Amico, Milan, 1936.

GHISI, Federico, *Feste musicali della Firenze Medicea*, Florence, 1939.

GHISI, Federico, *Alle Fonti della Monodia. Due novi brani della Dafne*, Milan, 1940.

GHISI, Federico, *An Early Seventeenth Century Ms. with Unpublished Italian Monodic Music by Peri, Giulio Romano and Marco da Gagliano*, « Acta Musicologica », 1948.

GHISI, Federico, *Ballet Entertainments in Pitti Palace, Florence 1608-1625*, « The Musical Quarterly », 1949.

PIRROTTA, Nino, *Temperamenti e tendenze nella Camerata Fiorentina*, extrait, Accademia S. Cecilia, Rome, 1953.

GHISI, Federico, *Luca Bati maestro della Cappella Granducale*, « Revue belge de Musicologie », vol. VIII, 1954.

CHILESOTTI, Oscar, *Di Nicola Vicentino e dei generi greci secondo Vincentio Galilei*, extrait, dans « Rivista musicale italiana », 1912.

GHISI, Federico, « Un aspect inédit des Intermèdes de 1589 à la cour médicéenne », dans *Les fêtes de la Renaissance*, C.N.R.S., Paris, 1956.

CLAUDIO MONTEVERDI

A QUELQU'UN qui lui proposait de mettre en musique un conte, dans lequel figuraient des tritons, des Amours, zéphyr et sirènes, Claudio Monteverdi répondit : « Ce conte... ne m'inspire point et j'ai même quelque difficulté à le comprendre, je ne vois pas qu'il me conduise naturellement à une fin qui m'émeuve. L'*Arianna* m'inspire une juste plainte; l'*Orfeo* une juste prière, mais de ce conte je ne vois guère le but. Dans ces conditions, que veut donc Votre Illustre Seigneurie que la musique puisse faire en tout cela ? »

Tout ce qui a été écrit sur l'art de Monteverdi n'a certes pas l'éloquence de ces quelques mots, profonds dans leur concision, d'où se dégage une lumière qui éclaire la grande figure du maître de Crémone. La musique, dit-il, naît de l'émotion de l'artiste, et l'artiste s'émeut en chantant l'humanité qui se réjouit et qui souffre, non en laissant errer sa fantaisie autour de figures irréelles comme les zéphyr et les petits Amours. Et si lui-même d'abord n'est pas ému, comment parviendra-t-il à émouvoir les autres ?

L'art de Monteverdi est issu de l'homme et aboutit à l'homme. C'est de ce point de vue que nous devons le considérer si nous voulons le comprendre.

Claudio avait un peu plus de vingt ans lorsqu'il entra au service de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, en qualité de joueur de viole : le poste n'était pas négligeable pour un jeune homme, à une époque où l'on comptait tant de musiciens de valeur. À Crémone, où il avait été baptisé le 15 mai 1567, aîné des cinq enfants du médecin Baldassare, il avait étudié la musique avec Marc' Antonio Ingegneri, maître de chapelle de la cathédrale. Après quoi, à l'âge de quinze ans, il avait fait imprimer ses *Sacrae Cantionculae tribus vocibus*, qui révèlent une bonne nature et une bonne formation de musicien. Ensuite, il avait publié quatre autres livres.

Les *Madrigali spirituali* (*Madrigaux spirituels*) à quatre voix (1583) sont perdus; les *Canzonette* à trois voix (1584) qui ont suivi sont empreintes d'une fraîcheur naïve, tandis que dans les deux recueils de madrigaux à cinq voix parus en 1587 et en 1590, un Monteverdi initié désormais à tous les secrets de la polyphonie offre déjà des pages admirables, parmi lesquelles il faut au moins rappeler : *Ecco mormorar l'onda* (*Voici que murmure l'onde*), composition d'une beauté printanière. La naissance de l'aurore évoquée dans des vers d'une épigrammatique élégance, en hommage à une femme, est devenue dans la musique monteverdienne le thème central d'une adorable fresque à plusieurs voix d'où émanent de magiques luminosités. C'est là la première œuvre admirable du Crémonais sur un poème de Torquato Tasso, le grand poète à la muse duquel Monteverdi sera redevable d'un grand nombre d'inspirations quand il s'agira de traduire musicalement le chant des sentiments. Dans le livre de 1590, on trouve des passages où la polyphonie tend vers les buts de la *seconda pratica* (seconde pratique), auxquels nous faisons allusion ci-après.

Vincent de Gonzague, plein de vitalité et de contradictions, grand par ses vices comme par ses vertus, aimait à s'entourer d'œuvres d'art et d'artistes, dépensant des fortunes pour lui-même et pour sa cour avec une prodigalité sans limites. Comme le reste, l'ancienne tradition musicale du duché de Mantoue reçut sous son règne une vigoureuse impulsion. Entré à la cour en 1590, Monteverdi y séjourna jusqu'en 1612, se conformant avec dignité aux volontés du duc, qu'il suivit en 1595 lors de l'expédition de Hongrie et en 1599 pendant son voyage dans les Flandres. Il a probablement assisté à Florence aux représentations musicales données à l'occasion des noces d'Henri IV et de Marie de Médicis en 1600, mais il ne fut pas gagné par l'esprit d'émulation; son génie n'était pas pressé de s'engager dans la voie nouvelle. Il s'était marié, entre-temps, à Mantoue, peut-être en 1595, avec la cantatrice Claudia Cattaneo, fille d'un de ses collègues, comme lui joueur de viole, tous deux au service du duc.

En 1592, 1603 et 1605 furent publiés trois nouveaux livres de madrigaux à cinq voix, où le lyrisme s'affirme

souvent pathétiquement dans un sens dramatique. Un tel qualificatif doit être entendu ici non pas dans l'acception pratique où il est employé au chapitre sur le madrigal « dramatique », mais comme la marque d'un art qui exprime, avec une profonde unité, une riche diversité d'états d'âme, reflétant la perpétuelle alternance des sentiments dans le cœur de l'homme. Le troisième et le quatrième livre, et les sept premières compositions du cinquième se développent en polyphonie *a cappella*; c'est dans le cinquième livre qu'apparaît la basse continue, c'est-à-dire une basse instrumentale « faite particulièrement pour les six derniers madrigaux », et *a beneplacito* (*ad libitum*) pour les sept premiers, lesquels sont *a cappella*, comme nous l'avons dit. Dans ceux-ci, la basse continue représente un simple soutien pour les chanteurs, ou bien elle n'est qu'un redoublement de la voix de basse et répète harmoniquement la trame tissée par les parties vocales, trame qui se suffit à elle-même; alors que dans les six derniers madrigaux c'est le style *concertato* (concertant) qui s'affirme, c'est-à-dire que les voix tantôt entrelacent des épisodes *a cappella*, tantôt chantent à une ou deux seulement, et dans ce dernier cas, la partie confiée à l'instrument a pour tâche de contribuer par les harmonies à l'expression de la pensée musicale, c'est-à-dire qu'elle est vraiment une basse continue.

The musical score is written for five parts: Canto, Quinto Alto, Tenore Basso, and Clavicembalo. The Canto part begins with the lyrics "Ah co.re sciolto" and then "perchè fug-gi.to l'ha". The Quinto Alto part begins with "perchè fug-gi.to l'ha". The Tenore Basso part begins with "perchè fug-gi.to l'ha". The Clavicembalo part provides harmonic support throughout the piece.

Canto

Quinto Alto

Tenore Basso

Clavicembalo

Ah co.re sciolto

perchè fug-gi.to l'ha

perchè fug-gi.to l'ha

Ah co-re sciolto

- i perchè fuggi.to l'ha - i

- i perchè fuggi.to l'ha - i

Ex. 1.

Ainsi Monteverdi faisait siennes les tendances nouvelles qui visaient à faire un art de la monodie accompagnée, et il concourait à leur succès par la puissance de son génie.

Dans les trois livres cités plus haut, la déclamation musicale du texte littéraire se fraie un chemin. Parfois, en revanche, ainsi qu'on l'a justement observé, les voix sont traitées comme des instruments; n'oublions cependant pas que lorsque Claudio a recours à ceux-ci, il le fait toujours pour servir la voix, pour lui édifier un piédestal, pour mettre en valeur ses effusions dans des cadres splendides. Les sources de son génie il faut les chercher dans l'intuition qu'il a de l'essence de la voix : celle-ci est l'instrument de chant le plus immédiat, elle fait fusionner le son et la parole, qui est la grande inspiration. Il a usé de procédés qui, pour les grammairiens constituent des « erreurs » insupportables, mais qui sont une bénédiction pour l'art.

Quoique imprimés en 1607, les *Scherzi musicali* à trois voix ont été composés autour de 1600. Monteverdi y applique le principe humaniste par lequel la poésie et la musique sont soumises à la même loi rythmique :

c'est le vers qui impose son rythme à la musique. C'est là une conséquence de son voyage en Flandres, au cours duquel il a pu connaître tout ce qui avait été fait en France par le poète Baïf et les musiciens Le Jeune, Du Caurroy et Mauduit. Toutefois, il ne va pas jusqu'à préférer des poésies au rythme classique. Ayant admis cet impératif, le compositeur y a satisfait admirablement : la formule rythmique sur laquelle chaque *scherzo* est construit, n'alourdit nullement la musique, mais lui confère au contraire une légèreté infinie. Peu après 1600 le duc nomma Monteverdi *maestro della camera e della chiesa* et lui conféra, ainsi qu'à ses descendants, la citoyenneté mantouane, ce qui lui permit d'acheter une maison de campagne, indice d'une certaine aisance, bien qu'il se plaignît souvent d'être mal rétribué.

En 1607 parut l'*Orfeo*, premier grand mélodrame. Théoriquement, Monteverdi est le héraut de ce que l'on appelle la *seconda pratica*, selon laquelle la musique doit se faire la servante du texte en tirant de celui-ci des suggestions rythmiques et mélodiques, si bien que le chant apparaisse comme un « parler » musical. En réalité, notre compositeur est trop musicien pour sacrifier la musique à la poésie et il accomplit le miracle de ne pas l'émousser, tout en respectant rigoureusement le verbe. Il ne voit pas celui-ci sous l'aspect de la récitation académique, mais vivant et exprimant l'émotion, tel qu'il est livré par l'être humain sous l'impulsion de la passion. De là le *recitar cantando* dans lequel le drame est exprimé avec une impérissable puissance émotive. C'est là la merveilleuse nouveauté de l'*Orfeo* : la mythologie est vaincue par l'humanité des personnages.



sassi al dipartir del nostro so-le et io convo.

i lagrime-rò mai sem-pre. E maisempre da.

rom-mi ahi do-glia, ahi pian-to

Ex. 2.

Alessandro Striggio, fils du compositeur de madrigaux et secrétaire du duc Vincent de Gonzague, est l'auteur du livret de cette *favola*, comportant un prologue et cinq actes, dans laquelle le légendaire chanteur, ayant perdu Eurydice pour la seconde fois, monte au ciel avec Apollon dans une apothéose de musique et de danses : son ascension marque la chute du drame et, par conséquent, de la musique. Néanmoins, abstraction faite du finale trop conformiste, le livret est bien agencé et assez bien écrit.

Monteverdi a composé sa musique sans s'embarrasser de préjugés intellectuels. Voilà donc que, dans son *Orfeo*, comme par une sorte de défi aux *Euridice* florentines, à côté de l'admirable récitatif, tantôt *parlant*, tantôt mélodiquement déployé, s'alignent les airs, chœurs et danses dans une prodigieuse variété des formes. Le riche orchestre (qui comprend au moins dix-sept, sinon dix-neuf instruments à archet, douze instruments à vent et douze instruments de basse, c'est-à-dire tous ceux que nécessite la réalisation de l'harmonie) ne se borne pas à soutenir les voix, mais il intervient avec une fonction dramatique pour tisser, après la *toccata* d'introduction, premier exemple d'ouverture, des *ritournelles* et des « sinfonie », pour parer de couleurs suggestives les épisodes marquants. Le musicien a conscience de sa condition d'élus et travaille avec la certitude d'être dans la bonne voie, assuré qu'il est que la forme ainsi modelée contient un message artistique. Il n'est ni hautain ni superficiel, mais humble et tourmenté et son inspiration est baignée de lumière divine. Par ce rayonnement qui est en lui, chacune de ses pages acquiert la force d'un « impératif catégorique ».

Au carnaval de 1607, *Orfeo* triompha à Mantoue à l'*Accademia degli Innavghiti*, puis au Palais ducal. Peu après, Claudia Monteverdi s'éteignait, laissant un veuf angoissé avec deux enfants, de sept et trois ans. La disparition, à l'âge de dix-huit ans, de Caterina Martinelli, qui aurait dû être l'interprète du deuxième mélodrame de Monteverdi, fut bientôt une nouvelle source de douleur pour le musicien, dont la très jeune et exceptionnelle cantatrice était l'élève. C'est dans cette atmosphère que fut composée *Arianna*, sur le texte de Ottavio Rinuccini, et ce travail exigea un tel effort, du fait du peu de temps dont il disposait pour achever son œuvre, que l'auteur fut amené « *quasi alla morte* » (« au seuil de la mort »).

De cette musique, il ne nous a été conservé que le célèbre *lamento* ; c'est Ariane qui chante à la vue des navires qui s'éloignent emmenant Thésée, l'aimé qui l'a abandonnée. Ce seul fragment est tout un drame ; une page sublime.

Le 28 mai 1608, au cours des fêtes données à l'occasion des noces du prince François de Gonzague et de Mar-

guerite de Savoie, *Arianna* fut exécutée au théâtre construit tout exprès à la cour, et le *lamento* « *fece pianger molti* » (fit pleurer beaucoup de monde). Quelques jours plus tard fut représentée la comédie *L'Idropica* de G. B. Guarini avec *intermedi* : le tout a été perdu, avec le prologue composé par Monteverdi. Le 4 juin, ce fut le tour de *Il Ballo delle Ingrate*, composé par le maître sur un texte de Rinuccini. C'est une œuvre à la manière des ballets français, à laquelle Claudio s'était essayé au cours des années précédentes pour les nécessités de la cour. Les *ingrate* ce sont les femmes qui, dans la vie, ont répudié l'amour et, par suite, sont condamnées à des peines effroyables. Au cours d'un bref retour dans le monde des vivants elles content leurs souffrances aux autres femmes et leur conseillent d'aimer. Ce n'était pas là un sujet qui convenait à Monteverdi. Néanmoins, celui-ci a composé, en honnête artisan, les danses des condamnées et les scènes où elles expriment leur désespoir avec une tragique emphase; ou les scènes où Vénus, Cupidon et Pluton raisonnent selon une rhétorique lourde et fastidieuse. Cependant, lorsque l'une des *ingrate*, avant de s'en retourner dans sa sombre prison infernale, clame son dernier adieu à la lumière, le musicien d'*Orfeo* et d'*Arianna* reprend ses droits.

Après tant d'efforts et de douleurs, Monteverdi dut aller se reposer quelques mois dans sa Crémone natale auprès de son père, dans l'accueillant foyer où il avait reçu maintes fois une aide matérielle et morale. Entre-temps, il s'employa à obtenir du duc une récompense plus équitable pour ses services. Revenu à la cour en 1609, il passa quelques années assez tranquilles jusqu'à la mort soudaine de Vincent de Gonzague, le 12 février 1612. C'est alors que le fils de celui-ci, Francesco, congédia Monteverdi ainsi que son frère Giulio Cesare, lui aussi musicien au service de la cour de Mantoue, et qui avait aidé Claudio de mille façons, et même à donner la réplique au théoricien Artusi, réprobateur pédant des audaces de Monteverdi.

Pendant cette dernière période de son séjour à Mantoue, il avait publié un autre recueil : *Santissimae Virgini Missa senis vocibus... ac vesperae... cum nonnullis sacris concentibus...* (1610), dans lequel le hardi compositeur des madrigaux et des mélodrames respecte, parfois avec

le plus grand zèle, le style religieux le plus traditionnel. Dans la *Missa in illo tempore*, le langage devient même tout à fait archaïque : cette messe est écrite sur la mélodie d'un motet de Gombert fragmentée en ses éléments essentiels, tandis que le *Vespro da concerto composto sopra i canti fermi* pour voix et instruments est écrit, à la somptueuse manière vénitienne, dans une lumière éclatante. Dans la *Sonata sopra Sancta Maria*, la sonata est confiée à un groupe d'instruments qui comprend trois archets, deux cornets, deux trombones, un trombone basse et la basse continue; elle est développée sous forme de variations libres. De temps à autre, les voix de soprano interviennent pour une énonciation homophone du thème liturgique *Sancta Maria, ora pro nobis*, dans une ferveur qui, sur la fin, s'exprime avec une véritable fougue.

Ayant quitté Mantoue, Monteverdi séjourna près d'un an à Crémone. Il alla aussi à Milan, où il s'était rendu dans sa jeunesse, espérant un poste à la chapelle; artiste fameux, il y dirigea cette fois quelques concerts, mais il ne fut pas nommé maître, parce qu'il ne parvint pas à s'entendre avec les fabriciens sur ses émoluments. En 1613, on l'appelle à Venise, où on compte lui confier la succession de Giulio Cesare Martinengo à la cathédrale Saint-Marc. Il est nommé, en effet, aussitôt après le premier essai, au cours duquel il a éclipsé tous les autres candidats. Ainsi, le compositeur reprend son labeur quotidien, qu'il poursuivra pendant trente ans, jusqu'à sa mort. A Venise il travaille, non pas péniblement comme à Mantoue, mais opiniâtement, admiré, honoré comme s'il était déjà passé dans l'histoire. Les Gonzague s'efforcèrent de le reprendre, sans y réussir cependant, parce qu'ils ne pouvaient enchérir sur la Serenissima. En outre, d'autres motifs l'attachaient toujours davantage à sa nouvelle résidence. Son fils aîné, Francesco, qui était entré dans l'ordre des Carmes l'avait suivi à Venise et, ayant une belle voix de ténor, avait été engagé à son tour à Saint-Marc en 1623. Le deuxième fils, Massimiliano, était médecin à Mantoue mais, surpris alors qu'il lisait un livre mis à l'Index, il avait été dénoncé au Saint-Office et condamné. Libéré en 1628, après six mois de prison, à la suite de l'intervention passionnée du père, il s'était établi également à Venise.

Le malheur, cependant, n'avait pas fini de frapper. La peste emportait Francesco, peut-être même Massimiliano. En 1631, sa douleur non encore apaisée, Monteverdi composait la messe des morts qui, sur l'ordre du Doge, devait être exécutée à Saint-Marc pour rendre grâces à Dieu pour la fin du terrible fléau. La mortalité avait été énorme. En 1632, le maître prenait l'habit sacerdotal.

De la somme de musique religieuse composée durant les trente années qu'il passa à Venise, il nous a été conservé bien peu de chose. C'est d'ailleurs ce qu'avait voulu l'artiste, soucieux de distinguer nettement l'art de la profession. Les recueils *Selva morale e spirituale* (1641) et *Messa a quattro voci et Salmi*, ce dernier édité après sa mort en 1650, contiennent presque certainement ce qu'il a fait de mieux pendant cette longue période. On y trouve des travaux strictement conformes à la tradition et d'autres, en plus grand nombre, dans le style *moderne*. Il est évident que Monteverdi allait de l'un à l'autre selon qu'il composait pour un service strictement liturgique ou pour une cérémonie solennelle, fastueuse. Ainsi s'explique l'alternance, dans ses musiques religieuses, d'un sévère style *a cappella* et du style monodique ou du style concertant : avec les voix, figure seule la basse continue ou un groupe important d'instruments. Dans le deuxième recueil, on trouve un exemple splendide du style concertant : le psaume *Laetatus sum* pour six voix, deux violons, deux trombones, basson et basse continue. Il s'agit d'une construction grandiose, fondée sur un *ostinato* extrêmement tonal de quatre sons ; dans tout le morceau, une seule modulation d'une lumineuse et rare efficacité. Une œuvre intéressante dans le style sévère est la *Messa a quattro voci da cappella* que l'on trouve dans la *Selva morale e spirituale*. Elle est articulée sur un motif de six notes qui est l'objet de variations et développements multiples et constitue un exemple stupéfiant d'une extrême rigueur thématique. Dans le domaine du son, tout était possible à Monteverdi ; pour lui, le langage musical n'avait pas de secret.

Le recueil se termine avec le *Pianto della Madonna*, métamorphose ultime du *Lamento d'Arianna*, que l'auteur avait déjà transformé en madrigal à cinq voix. Il n'y a pas lieu de crier au sacrilège : de même qu'il a su donner

une interprétation humaine de la souffrance de la femme dans le mythe, de même il a eu une intuition humaine de la divine douleur de la Vierge. Sous deux aspects, le même sentiment; pourquoi, dès lors, celui-ci n'aurait-il pas été exprimé par la même mélodie?

A l'intense activité du maître de Saint-Marc, où Monteverdi s'emploie quotidiennement pendant trente ans, répond l'activité du musicien qui s'évade des devoirs de sa charge. Chez cet artisan scrupuleux, chez ce croyant sincère et zélé, il y a aussi l'artiste, dont le cœur n'a pu manquer de se réjouir lorsque le fonctionnaire soumis à la tyrannie d'un important poste officiel a pu céder le pas au musicien libre de suivre les élans de sa fantaisie.

En 1614, le sixième livre de madrigaux est publié; il contient la transcription à cinq voix du *Lamento* d'*Arianna*, qui reste néanmoins une page essentiellement monodique. Un recueil de six pièces également à cinq voix, ayant pour titre : *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata* (*Larmes de l'amant sur la tombe de l'aimée*), est dédié à la mémoire de Caterina Martinelli; ce sont des pages baignées d'une profonde émotion. Ces compositions, ainsi qu'une autre encore, sont écrites *a cappella*; les quatre autres (dont trois à cinq voix et un dialogue à sept) comportent une basse continue pour clavecin « et autres instruments », et elles se développent dans le style concertant, présentant entre autres des passages conçus sous la forme de récitatifs et des mélodies développées avec les moyens vocaux de l'*aria*; le chant est parfois enrichi de vocalises; certains épisodes monodiques suggèrent l'idée d'un jeu de scène.

Dans le septième livre (1619) nous trouvons le ballet *Tirsi e Clori*, composé à la demande de Ferdinand de Gonzague et peut-être exécuté à Mantoue. La cour, qui ne versait jamais régulièrement au maître la pension qui lui avait été accordée par le duc Vincent, lui demandait cependant toujours de nouveaux travaux. La grâce avec laquelle Tirsi convainc Clori de prendre part à la danse satisfait évidemment Monteverdi, qui décida de publier cette élégante composition, avec, entre autres, la *Lettera amorosa* et la *Partenza amorosa*, exemples de chant récitatif, ainsi que quelques *canzonette* fraîches, alertes et brillantes. Souvent, les strophes du texte poétique de ces

canzonette sont mises en musique sous la forme de mélodies diverses modelées sur la même basse. Ce faisant, le maître résume, en les prenant à son compte, les différentes tendances qui se manifestent en Italie dans le domaine monodique.

Lorsque, en 1616, on lui avait envoyé de Mantoue *La Favola di Peleo e di Tetide*, Monteverdi l'avait accueillie d'assez mauvaise grâce. Nous avons vu au début comment il avait exprimé ses critiques à l'égard de ce sujet qu'il estimait dépourvu des éléments qui, très justement, lui paraissaient indispensables à la constitution d'un drame musical. En réalité, il s'agissait uniquement de scènes qui devaient être intercalées en guise d'intermèdes dans une comédie; c'est pourquoi Monteverdi accepta. Il avait presque terminé ce travail lorsqu'il dut l'interrompre parce que le duc avait choisi un autre sujet, auquel fut ensuite substitué un troisième, lequel, mis en musique par un autre compositeur, fut enfin représenté. Au cours des années suivantes, Monteverdi collabora à la composition des intermèdes pour *La Madalena* de Giovan Battista Andreini. Il en écrivit aussi pour la cour de Parme et composa l'*Andromeda* sur un texte d'Ercole Marigliani, ainsi que l'églogue *Apollo* sur un poème de Striggio et *La finta pazza Licori innamorata d'Aminta*, sur un livret de Giulio Strozzi. D'autres compositions seraient à citer; malheureusement il ne nous en est rien resté. Nous connaissons en revanche, les *Scherzi musicali cioè Arie et Madrigali in stilo recitativo*, édités en 1632, à une et deux voix, comportant d'alertes *canzonette*, des compositions développées, et le huitième livre de madrigaux, les fameux *Madrigali guerrieri ed amorosi* (1638), dans la préface desquels l'auteur explique qu'il a imaginé le *stile concitato* (style agité) afin de pouvoir exprimer en musique les sentiments « *che movono grandemente l'animo nostro* ». Ce qui confirme combien la recherche de la vérité d'expression est chez lui constante. Dans ce livre on trouve également *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (le Combat de Tancrede et Clorinde), composé d'après le célèbre épisode de *La Gerusalemme liberata* (la Jérusalem délivrée), du Tasse, et représenté à Venise, en 1625, dans le palais du comte Girolamo Mocenigo. Nous soulignerons à ce propos que le maître réunissait souvent dans les mêmes

recueils imprimés des œuvres composées à diverses époques, parfois très éloignées les unes des autres.

Dans le *Combattimento*, la narration est confiée à une voix tandis que deux autres chanteurs représentent les protagonistes. Le chant se développe avec une merveilleuse diversité des styles, allant du récitatif à l'*arioso*. L'instant où Tancrede, croyant avoir combattu un guerrier païen, se rend compte que « le blessé » n'est autre que Clorinde, sa bien-aimée qui, avant de mourir, implore de lui, chrétien, le baptême, est hautement pathétique. Les instruments, violes et clavecin, participent au drame tantôt en des épisodes purement instrumentaux, tantôt en intervenant avec le chant d'une manière où l'on reconnaît la marque du génie. Tantôt les violes participent à l'action dramatique par le *tremolo* qui consiste en accords rapidement répétés, tantôt elles ponctuent le chant par des pizzicati secs, précis comme les gestes des combattants. Mais insister sur de tels aspects de l'art de Monteverdi reviendrait à appauvrir le superbe langage du maître, à briser l'unité d'une œuvre où tout concourt à l'ineffable puissance d'expression.

Le *Combattimento* est le joyau du recueil, mais dans chacune des autres pages l'on peut admirer la parfaite synthèse des moyens mis en œuvre : le passé, le présent et même l'avenir de la musique tels qu'ils se présentent à l'époque de Monteverdi sont ici traduits et fondus en valeurs artistiques. Tout est ici nécessaire : la monodie et la polyphonie, le *parlato* et le chant, la voix et l'instrument, la paisible consonnance et la dissonance mordante. Sous le doigt du maître, tout se transforme en musique, musique difficilement accessible si l'intuition de la spiritualité manque, mais qui apporte des joies souveraines aux esprits ouverts qui savent l'apprécier.

Entre-temps, en 1637, Venise, qui ne voulait pas se laisser dépasser par les autres villes, fut dotée d'un théâtre destiné à la représentation des mélodrames. Ce fut le premier théâtre d'opéra à entrée payante, comme contribution aux frais de l'organisation des spectacles. Il ne s'agissait pas encore de spectacles populaires, mais ce fut un premier pas que l'on fit faire dans une direction nouvelle au théâtre musical, et qui devait conduire celui-ci fort loin. L'expérience réussit et de nouveaux théâtres surgirent à Venise.

C'est ainsi qu'entre autres furent représentés des mélodrames de Monteverdi, dont nous citerons seulement ceux qui ont survécu : *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, sur un texte de Giacomo Badoaro (1641) et *L'Incoronazione di Poppea* écrit sur un excellent livret de Gian Francesco Busenello (1642). Le manuscrit de *Il Ritorno d'Ulisse in patria* est anonyme et les experts ne sont pas tous d'accord pour l'attribuer au maître, puisque la qualité de la musique ne permet pas de dissiper tous les doutes à ce sujet.

L'Incoronazione di Poppea est un chef-d'œuvre et, peut-être, le chef-d'œuvre de Monteverdi. *Orfeo* et *Arianna* étaient des sujets mythologiques. Ici, pour la première fois dans le théâtre musical, il s'agit d'un sujet historique. Mais qu'importe ? Comme il était venu à bout de la mythologie, le maître soumet l'histoire pour en tirer un drame musical parfait. Néron, épris de Poppée, repousse les prudents conseils de Sénèque, à qui il ordonne de se tuer, et condamne sa femme Octavie à l'exil. Autour de ce thème central, figurent des personnages très humains. Othon, mari de Poppée, qui ne parvient pas à oublier l'infidèle ; Drusilla, jeune fille éprise d'Othon, prête à sacrifier sa vie pour lui et à le suivre partout lorsqu'il sera exilé à son tour par Néron ; Arnalta, nourrice de Poppée, heureuse du sort qui paraît favoriser son enfant chérie ; un valet et une dame qui badinent avec l'amour tandis que la tragédie se prépare ; deux soldats qui sont en proie au sommeil devant la maison de Poppée, où se trouve Néron, sur lequel ils sont chargés de veiller. De ces personnages se dégage une vie prodigieuse ; ils sont vrais, aussi manifestement qu'il est possible : l'empereur fou d'amour, Poppée sensuelle et ambitieuse, Octavie vaillante dans son indicible douleur, Sénèque sage et stoïque, austère figure dont le valet se moque. Tragédie et comédie alternent en un jeu riche, coloré et nuancé avec diversité. Les formes *cantabili* s'équilibrent harmonieusement avec les récitatifs *ariosi*. Partout une mélodie inépuisable, riche et nécessaire, reposant sur un petit nombre d'instruments. Nous sommes loin de l'orchestre nourri d'*Orfeo* ; aucune indication concernant l'instrumentation ne figure dans l'exemplaire qui nous est parvenu, mais nous savons que dans les théâtres vénitiens l'orchestre comprenait

alors vingt-cinq exécutants. L'œuvre est la somme de toute l'expérience et du génie du vieil artiste, dont la jeunesse d'esprit tient du miracle.

Mais, après ce prodige, la fin approche. Monteverdi voulut revoir Crémone et Mantoue. Revenu à Venise à bout de forces, il y mourut le 29 novembre 1643 et fut inhumé en l'église *dei Frari*. Ses restes furent ensuite jetés à la fosse commune. Succédant au recueil cité, un autre fut publié après sa mort. Il s'agit d'un livre de madrigaux et *canzonette* à deux et trois voix (1651). Puis, ses œuvres sombrèrent peu à peu dans l'oubli. Elles ont été exhumées après un très long silence. Leur édition, entre 1926 et 1942, par les soins de Gian Francesco Malipiero, constitue une solennelle réparation. Aujourd'hui, Monteverdi est plus vivant que jamais et a sa place parmi les plus grands musiciens de tous les temps. C'est un musicien moderne, comme il le fut toujours.

Monteverdi a exprimé puissamment les passions humaines, puisant son inspiration dans la vie même, ainsi que doit le faire tout exécutant qui entend interpréter sa musique. Celle-ci exige le rythme suggéré par le sentiment; elle exige chaleur et couleur, et des interprètes qui perçoivent le message de très haute humanité que Claudio Monteverdi y a inséré.

Federico MOMPELLIO.

BIBLIOGRAPHIE

L'édition complète des œuvres de Claudio Monteverdi a été publiée entre 1926 et 1942 par les soins de Gian Francesco Malipiero (16 volumes). Parmi la riche bibliographie nous nous bornerons à citer les monographies complètes les plus récentes :

PRUNIÈRES, Henri, *Monteverdi*, Paris, 1924.

PRUNIÈRES, Henri, *La Vie et l'Œuvre de C. Monteverdi*, Paris, 1926.

MALIPIERO, Gian. Francesco, *C. Monteverdi*, Milan, 1930.

REDLICH, Hans Ferdinand, *C. Monteverdi*, Adler, Berlin, 1932.

SCHRADE, Léo, *Monteverdi, Creator of Modern Music*, Norton, New York, 1950.

SCHRADE, Léo, *Monteverdi*, W. Gollancz Ltd., Londres, 1951.

LE ROUX, Maurice, *Claudio Monteverdi*, Paris, 1951.

SARTORI, Claudio, *Monteverdiana*, dans « The Musical Quarterly », juillet 1952.

SARTORI, Claudio, *Monteverdi*, Brescia, 1953.

ABERT, A. A., *C. Monteverdi und das musikalische Drama*, Kistner und Siegel, Lippstadt, 1954.

BARBLAN, Guglielmo, *Problemi monteverdiani*, conférence donnée à Rome, le 11 mars 1954, à l'Accademia Nazionale di S. Cecilia et publiée par cette Académie.

L'OPÉRA ITALIEN APRÈS MONTEVERDI

L'HISTOIRE de l'opéra italien au XVII^e siècle est l'histoire de la transformation d'une idée. Les drames lyriques des premiers compositeurs florentins avaient été des œuvres expérimentales de dimensions relativement modestes, destinées à un public choisi, aristocratique de goût et d'éducation. Ces œuvres n'étaient essentiellement que de grandes cantates de chambre, animées par l'action et le décor mais dont le mouvement dynamique était réduit au minimum dans le drame proprement dit. Du point de vue musical ils consistaient en de longues séries de solos déclamatoires tous semblables, sans profil mélodique marqué ou forme musicale distincte, le tout entremêlé de danses et de chœurs homophones. Même Monteverdi, dans son *Orfeo*, tout en donnant au récitatif un caractère plus passionnément expressif et en soignant les intermèdes avec beaucoup plus de minutie, ne changea pas fondamentalement la nature de la forme qui demeura une manifestation caractéristique de l'idéal de la Renaissance, qui tendait à ressusciter le drame grec antique. Mais avant la fin du XVII^e siècle l'opéra en Italie était devenu un grand spectacle destiné à plaire à un public varié. L'action était mouvementée et pleine d'événements à sensation; la musique visait à créer une suite d'effets imposants et violemment contrastés, et l'ensemble était nettement engagé sur la voie de la cristallisation de certaines conventions dramatiques et de certaines formes musicales qui devaient persister pendant une bonne partie du XVIII^e siècle, et dont l'opéra n'a cessé de présenter des traces, même jusqu'à nos jours. Le XVII^e siècle, les cent premières années de l'opéra, a été marqué par des changements plus rapides et plus profonds qu'aucun autre siècle par la suite. *Euridice* (1600), de Caccini, est une œuvre que l'auditeur moderne trouverait pratiquement incompréhensible;

Eraclea (1700), de Scarlatti, en revanche, ne présenterait que relativement peu de difficultés pour un auditeur à qui les opéras de Mozart, Donizetti et Verdi seraient déjà familiers. Le but du présent chapitre est de retracer les principales étapes de cette évolution depuis 1620 environ, telle qu'elle s'est produite à Rome, à Venise et dans les autres centres d'opéra italien tant en Italie qu'ailleurs en Europe.

L'ÉCOLE ROMAINE

C'est de 1620 à 1660 que l'opéra connut à Rome sa période la plus éclatante. Dans les opéras romains de cette époque on peut distinguer trois types principaux de livret : ceux dont le sujet est tiré de la mythologie, de l'histoire ancienne, ou de poèmes épiques de la Renaissance, avec une liberté de traitement qui va parfois jusqu'au travesti, et avec un apport considérable d'éléments pastoraux, à la manière du Tasse et de Guarini, qui les rapproche des premiers opéras florentins. A titre d'exemples on peut citer : *La Catena d'Adone* (1626) de Domenico Mazzochi, sur un poème de Tronsarelli d'après *Adone* de Marino; *Diana schernita* (1629) de Giacinto Cornacchioli, sur un livret de Francesco Parisani, tiré d'un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide; *Erminia sul Giordano* (1637) de Michelangelo Rossi, sur le livret d'un auteur inconnu d'après *La Gerusalemme liberata* et *Aminta* du Tasse; et *Il Palagio d'Atlante* (1642) de Luigi Rossi, sur un livret inspiré d'*Orlando furioso* de l'Arioste. *La Galatea* (1639), paroles et musique originales du castrat Loreto Vittori, est un des plus beaux opéras pastoraux du XVII^e siècle. Enfin il convient de mentionner deux opéras sur le mythe toujours populaire d'Orphée : *la Morte d'Orfeo* (1619) de Stefano Landi, sur une *tragicommedia pastorale* par Alessandro Mattei, et l'*Orfeo* de Luigi Rossi, sur un poème de Francesco Buti, qui fut donné à Paris en 1647 sous le titre *le Mariage d'Orphée et d'Eurydice*, véritable caricature du mythe, avec toutes les complications de l'intrigue, la multiplicité des personnages et les effets scéniques recherchés des livrets vénitiens baroques de cette période.

Une des spécialités de l'école romaine d'opéra était l'emploi de sujets religieux ou allégoriques. L'œuvre la plus remarquable dans ce domaine est le *San Alessio* de

Stefano Landi, sur un livret de Giulio Rospigliosi, tiré de la vie de saint Alexis au xv^e siècle, et qui fut représenté à l'occasion de l'inauguration du théâtre du Palais Barberini à Rome en 1632. L'auteur, tout en traitant son sujet avec beaucoup de respect, de piété et de pénétration dramatique, donna en fait à l'action un cadre contemporain : les personnages secondaires sont des types pris dans la vie romaine de son époque, et il y a même quelques scènes comiques. *San Alessio* était un drame authentique dont l'action reposait essentiellement sur la psychologie d'un personnage principal réel et humain. Plus fréquemment à Rome on trouvait des opéras allégoriques où les « personnages » étaient des abstractions personnifiées, telles que la Vertu, l'Innocence, la Raison, le Plaisir, etc., œuvres dans la tradition de *Rappresentazione di Anima e di Corpo* de Cavalieri, qui avaient un but moralisateur et dont il est souvent difficile de dire s'il convient de les classer parmi les opéras ou les oratorios. Parmi les nombreux exemples romains de ce genre, qui apparaissent constamment du début à la fin du siècle, on peut citer *La Vita humana overo Il Trionfo della pietà* (1656, paroles de Rospigliosi) de Marco Marazzoli.

L'un des paradoxes amusants de l'histoire de l'opéra est le fait que l'opéra bouffe est originaire de Rome et que son créateur était cardinal. Il ne fut autre, en effet, que Rospigliosi, littérateur distingué, secrétaire pontifical, nonce du pape à Madrid de 1646 à 1653, cardinal à partir de 1657 et pape (sous le nom de Clément IX) de 1667 à sa mort en 1669. Les deux principaux opéras bouffes de Rospigliosi sont *Chi soffre, spera* (1639) et *Dal male il bene* (1654). Le premier, mis en musique par Virgilio Mazzocchi et Marco Marazzoli, emploie des personnages de la *commedia dell'arte* et des figures de la vie italienne contemporaine. Le second, dont le premier et le troisième actes comportent une musique d'Antonio Maria Abbatini, et le deuxième acte, une musique de Marco Marazzoli, célèbre le retour à Rome de la famille Barberini, exilée à Paris sous le règne du pape Innocent X. L'intrigue, une comédie romanesque marquée par l'influence de Calderon, traite des complications et des malentendus dont sont victimes deux amoureux, qui finalement se retrouvent dans un dénouement heureux. L'un des personnages de l'opéra, le valet Tobacco, peut être

considéré comme l'ancêtre de Leporello dans *Don Juan*.

Les diverses transformations du livret de l'opéra à Rome s'accompagnèrent d'une évolution parallèle des formes musicales. Du point de vue historique, les étapes les plus importantes sont, la différenciation progressive du style entre les récitatifs et les arias, et le développement des différentes formes et types d'arias.

La nécessité d'une différence de style entre les parties de solo ne s'était guère fait sentir dans les premières œuvres de Peri, de Caccini et de Gagliano, en raison, d'une part, de leur brièveté relative et d'autre part de l'intérêt qu'on portait à la méthode, nouvelle alors, de la déclamation monodique du texte. Mais à mesure que les opéras devinrent plus longs et que la nouveauté de l'expérience originale cessa d'intriguer, on reprocha de plus en plus aux opéras le *tedio del recitativo*. Le problème était naturellement de trouver une façon d'assurer un déroulement aussi rapide que possible des parties du livret où l'action se déploie au moyen du dialogue afin de laisser à la musique, dans les autres parties, la liberté d'exploiter les ressources d'expression qui lui sont propres et de créer des formes cohérentes et satisfaisantes. Une des solutions possibles eût été de faire de l'opéra un mélange de dialogues et de mélodies : l'éminent théoricien florentin Giambattista Doni, dans son *Trattato della musica scenica* (env. 1630), essaya de montrer que « *è molto meglio cantare parte delle azioni che tutte intiere* ». Mais cette formule, si bien accomplie en France dans la comédie mêlée d'ariettes du XVIII^e siècle, ne réussit pas dans l'Italie du XVII^e à l'emporter sur l'idéal florentin du *dramma per musica*. Au lieu de cela, on en vint finalement à un compromis, selon lequel le dialogue de l'action recevait un minimum de traitement musical — se limitant, en fait, à une récitation rapide du texte, sans mélodie, avec seulement quelques inflexions, accompagnées de rares accords — tandis que les passages lyriques se développaient pour devenir des unités musicales complètes, de longs épanchements vocaux sur quelques lignes de texte, dont la forme musicale était construite de façon plus ou moins symétrique, au moyen de rapports entre les tons, de répétitions, de variations et de contrastes entre motifs et thèmes. La séparation complète des deux styles qui, à la fin du siècle,

était devenue le trait dominant de l'opéra italien, ne fut réalisée que progressivement. Monteverdi avait déjà ouvert la voie dans son *Orfeo* en 1607. Une des premières étapes de cette évolution se manifeste dans *La Catena d'Adone* de Mazzochi. Selon l'auteur lui-même, dans sa préface, « *vi sono mezz'arie sparse per l'Opera, che compongono il tedio del recitativo.* » Ces *mezz'arie* sont en fait très primitifs du point de vue musical. Ils sont brefs, assez peu construits et de forme indistincte en comparaison des arias des opéras postérieurs. On note quelques progrès dans les œuvres de Landi et de M. Rossi, mais ce n'est qu'après 1640 que l'on commence à rencontrer des arias de grandes dimensions, de style caractéristique et de forme musicale significative et variée. L'*Orfeo* de Luigi Rossi est très riche, de ce point de vue, de même que l'opéra bouffe de Jacopo Melani, *La Tancia overo il Podestà di Colognole* (Florence, 1657, livret d'Andrea Moniglia). Les arias dans ces œuvres vont de simples mélodies à strophes (souvent d'un caractère populaire), en passant par toutes sortes de formes symétriques, jusqu'aux arias sur une basse contrainte, généralement du type *lamento*, tel que l'air d'Eurydice « *Mio ben, teco il tormento* », du second acte d'*Orfeo*. Le développement du style récitatif progresse plus rapidement dans les opéras bouffes : la déclamation rapide à peine modulée et irrégulièrement ponctuée, que l'on devait par la suite désigner sous le nom de *recitativo secco*, existe déjà en 1639 dans le dialogue comique de *Chi soffre, spera*. Cependant, dans l'opéra sérieux, le récitatif conserva souvent le caractère mélodique et expressif de la période antérieure, s'unissant librement avec les passages *arioso*.

Un des traits remarquables de l'opéra romain sérieux était le chœur, moyen d'expression qui remontait à l'opéra du début du xviii^e siècle. Il disparut assez rapidement en Italie pendant la seconde moitié du siècle, mais joua un rôle important dans la tragédie lyrique française de Lully et de ses successeurs. Les chœurs de l'opéra romain étaient, dans l'ensemble, les passages les plus travaillés et les plus satisfaisants du point de vue artistique de ces œuvres, car ils avaient des bases solides dans la tradition stylistique du madrigal italien de la fin de la Renaissance. Les scènes pastorales se prêtaient à des chœurs idylliques de nymphes et de bergers. Il était de

règle de terminer chaque acte par un chœur, et poètes et compositeurs unissaient leurs efforts pour tirer parti de cette coutume. Ils écrivaient des finales dramatiques et musicaux bien construits pour ces grands moments de l'action : c'est ainsi que le troisième acte de *San Alessio* de Landi se termine sur un double chœur imposant à la gloire du saint (*Godi pur, alma gradita*) et un chœur homophone à huit parties (*Felice Roma*) accompagné par tout l'orchestre. Le troisième acte de *La Galatea* contient une suite de chœurs dans le style polyphonique poignant et expressif des madrigaux. Le chœur des Cyclopes dans le prologue de *La Catena d'Adone* est l'ancêtre lointain du « Chœur tzigane » dans le *Trovatore* de Verdi; et on trouve dans *Erminia sul Giordano* les premiers exemples d'un chœur de chasseurs et d'un chœur de soldats (ce dernier sur les paroles habituelles : « *all'armi, all'armi* »). Au chœur, dans l'opéra sérieux, correspondait l'ensemble, dans l'opéra bouffe. Les ensembles de *Dal male il bene* et de *La Tancia* ne sont pas des préfigurations indignes de ceux de *Figaro* et de *Così fan tutte*.

Dans l'opéra romain du xvii^e siècle la composition de l'orchestre était celle-là même qui devait demeurer inchangée pendant plus de cent ans. Elle était centrée sur les instruments à cordes, auxquels s'ajoutait une basse continue de préférence aux groupes hétérogènes caractéristiques de l'*Orfeo* de Monteverdi et des intermèdes du xvi^e siècle. Les ouvertures du *San Alessio* de Landi et de l'*Erminia* de Rossi sont les premiers exemples d'un genre dont Lully a tiré la forme célèbre de l'ouverture à la française, qui consiste en un mouvement lent en accords massifs suivi d'un allegro vif en contrepoint dans le style de la *canzone*.

L'école romaine d'opéra disparut après 1660; ceci s'explique en partie par l'opposition de l'Eglise (due principalement aux scandales que connaissaient les théâtres), et par le fait qu'à ce moment-là le nouveau style vénitien commençait à éclipser tous les autres genres d'opéra en Italie. Par la suite, les compositeurs romains, qui manquaient d'encouragements ou d'occasions favorables pour monter des œuvres profanes, consacrèrent leurs talents dramatiques surtout à la cantate et à l'oratorio. Cependant l'œuvre accomplie par Landi,

Loreto Vittori et Rospigliosi avait précipité l'évolution de l'opéra. C'est de leur temps que se fit le passage de l'opéra de la Renaissance à l'opéra baroque.


L'ÉCOLE VÉNITIENNE

Un événement de la plus grande importance fut l'inauguration du premier théâtre lyrique à Venise en 1637. Cette date marque le début de la transformation de l'opéra qui, de divertissement de cour qu'il était, devint un spectacle pour grand public, et l'étonnante popularité de l'opéra à Venise au XVII^e siècle hâta le développement de toutes les caractéristiques qui devaient nécessairement résulter de ce changement de milieu. Le livret vénitien typique, qui s'annonçait déjà dans certains opéras romains, tirait encore ses sujets de la mythologie classique, de l'histoire ou des épopées de la Renaissance; mais ils étaient traités avec une telle abondance de personnages superflus, et de ce qu'on appelait des *accidenti verissimi*, qu'ils en étaient rendus méconnaissables. Les personnages traditionnels de la légende et de l'histoire évoluaient dans un enchevêtrement d'intrigues amoureuses et politiques, truffées à chaque instant de quiproquos et d'épisodes comiques ou satiriques incorporés sans la moindre raison dramatique ou le moindre rapport avec le sujet. L'action s'accompagnait d'une succession déroutante de changements de tableaux, qui faisaient des contrastes fantastiques et utilisaient les effets éblouissants de « machines » ingénieuses pour la mise en scène de batailles, de naufrages, de conflagrations et d'événements surnaturels et spectaculaires de toutes sortes. Des « machines » de ce genre ont été utilisées dans l'opéra romain (cf. *Erminia* de M. Rossi); en fait, leur histoire remonte aux *sacre rappresentazioni* et aux mystères du X^e et du XV^e siècle. Mais ces procédés atteignirent un point de développement et de popularité sans précédent à Venise, et les théâtres vénitiens étaient célèbres dans toute l'Europe pour la splendeur de leurs effets scéniques. L'opéra vénitien, écrivait John Evelyn dans son *Journal* en 1645, « est l'un des divertissements les plus magnifiques et les plus luxueux que l'esprit de l'homme ait jamais conçus ». Le chœur, qui avait joué un rôle important dans l'opéra à Rome, avait maintenant virtuellement disparu, sauf

dans quelques grands opéras écrits spécialement pour des fêtes brillantes. Cela s'explique en partie par des raisons économiques et en partie par le fait que l'intérêt du grand public allait plus volontiers aux effets de scène compliqués et aux solos chantés. Dans l'ensemble la musique, conçue pour plaire à un public populaire plutôt qu'à un auditoire aristocratique, recherchait de vastes effets, des contrastes d'atmosphère, des airs mélodieux, des rythmes fortement marqués, une structure claire et conventionnelle reposant sur la technique baroque typique, c'est-à-dire sur l'emploi de la répétition, avec variantes, de quelques motifs frappants.

Toutes ces caractéristiques se manifestent déjà dans les quarante opéras de Pier Francesco Cavalli qui furent représentés dans divers théâtres vénitiens entre 1639 et 1669. Le plus connu de ceux-ci, *Giasone* (1649), se distingue par un certain nombre d'arias bien conçus, selon un type qui demeura en faveur pendant tout le XVII^e siècle et que Steffani et Haendel utilisèrent à la perfection : une mélodie ample et noble sur une prosodie grave et majestueuse qui développe un motif rythmique initial sous des aspects toujours variés.

Sans aucun doute le morceau le plus célèbre de *Giasone* fut l'incantation de Médée « *Del antro magico* », que l'on peut trouver en édition moderne dans l'ouvrage de Schering *Geschichte der Musik in Beispielen*. Dans cet exemple un effet de puissance est obtenu par la répétition constante

du motif , formule que Beethoven allait

employer de façon curieusement semblable dans sa V^e *Symphonie*. La popularité de cette scène fut telle que, huit ans plus tard, Melani la parodia dans *La Tancia*. Mais malgré l'existence d'arias aussi clairement définis que ceux-ci, la séparation entre arias et récitatifs n'était en aucun cas tout à fait accomplie dans les opéras de Cavalli. Plus généralement sa technique consistait à construire une scène à l'aide d'éléments musicaux différents alternant librement; on trouve un exemple typique de cette technique dans *Ormino* (1644), qui consiste en un dialogue en récitatif de dix-huit mesures en *ut* mineur, un bref solo récitatif se terminant en *sol* mineur, un *lamento* sur une basse contrainte (*si* bémol majeur, cinquante-six

Cavalli : aria de Giasone, acte I, scène II.

Violons

Voix Continuo

De-lizie contente, che l'alma be-a-te

ferma - - te fer.

-ma - - te su questo mio core, deh!

più, deh! più non stil-la - - te le

gio-ie d'amore. etc.

mesures), et pour conclure un bref solo récitatif en *sol* mineur. L'emploi de telles « combinaisons », dont on trouve des exemples dans les opéras vénitiens de Monteverdi, montre que les nécessités de la vraisemblance dramatique n'avaient pas encore cédé le pas à la tendance croissante vers la symétrie et la stylisation musicale. La musique de Cavalli, bien qu'assez grossière dans les détails, a une qualité virile et élémentaire qui rappelle celle de Moussorgsky; il est, en fait, le premier compositeur d'opéra pour un public populaire.

Le style de Marc Antonio Cesti est d'un genre plus facile, plus féminin; ses mélodies sont plus gracieuses, ses harmonies moins hardies, ses phrases musicales plus régulières que celles de Cavalli. Cesti a la réputation d'avoir écrit plus de cent opéras; cependant une douzaine seulement nous sont parvenus. Né à Arezzo, il est probable qu'il voyagea en France, travailla pendant un certain temps à Innsbruck, Rome et Vienne, et mourut à Florence. Cesti est ainsi l'un des premiers types de compositeur italien « international », type qui devait devenir si fréquent au XVIII^e siècle. Son opéra le plus célèbre, *Il Pomo d'oro*, fut composé pour les fêtes du mariage de l'empereur Léopold I^{er} et de l'infante Margherita d'Espagne, et présenté à Vienne au début de 1647 avec un luxe de mise en scène qui a fait de lui l'exemple même de l'opéra de circonstance, dans le style vénitien du XVII^e siècle. Ses quatre actes n'utilisaient pas moins de vingt-quatre décors différents, la plupart comportant des « machines » extrêmement compliquées. C'est Burnacini qui conçut les décors de cet opéra, et beaucoup de ses dessins sont reproduits dans *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* (Années III^a et IV^a). On ne peut que s'étonner de la fertilité de l'imagination baroque ainsi que de l'ingéniosité des machinistes et de l'orgueil de la cour impériale qui affirmait sa magnificence en payant les frais considérables qu'entraînait la mise en scène d'une telle œuvre.

A part *Il Pomo d'oro*, les plus connus des opéras de Cesti furent *Oronthea* (Venise, 1649) et *La Dori* (Florence, 1661). Dans toutes ses œuvres se manifeste clairement la tendance, qui devait devenir de plus en plus marquée à la fin du XVII^e siècle, vers la stylisation et le sacrifice du réalisme dramatique aux considérations musicales. Dans

L'Incoronazione di Poppea (Venise, 1642), Monteverdi avait trouvé un équilibre presque idéal entre les nécessités dramatiques et musicales, et cet équilibre fut conservé dans une grande mesure par son élève Cavalli. Mais, avec Cesti, la séparation entre les récitatifs et les arias devint plus nette, l'intérêt musical se concentrant de moins en moins sur les récitatifs et de plus en plus sur les arias. Ces derniers devinrent plus longs et connurent une abondance sans précédent de formes et de types variés, offrant maintes fois aux chanteurs l'occasion de faire étalage de virtuosité vocale. L'époque des découvertes et des aventures était terminée. L'opéra commençait à se cristalliser en une structure musicale dans laquelle les formes dramatiques étaient de plus en plus souvent soumises au désir de créer une suite variée d'arias et d'ensembles agréables. Le développement de la cantate de chambre, genre dans lequel Cesti et son maître Carissimi avaient travaillé avec grand succès, tendait également à pousser l'opéra vers un formalisme musical.

L'essor des solistes virtuoses dans l'opéra est étroitement lié à cette tendance. Ce n'est pas que la virtuosité ait été inexistante au début du siècle. Il suffit pour s'en rendre compte de jeter un coup d'œil sur le célèbre aria « *Posseste Spirto* », dans le troisième acte d'*Orfeo* de Monteverdi. Il faut cependant se rappeler que, pendant tout le XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e, une grande partie de l'ornementation vocale et instrumentale était l'œuvre des interprètes, de telle sorte que les passages en *coloratura*, que l'on connaît par les partitions, sont loin de représenter ce que l'on pouvait entendre à l'époque. Les premiers compositeurs florentins avaient essayé de supprimer l'ornementation improvisée dans les représentations de leurs opéras, mais la pratique en était trop solidement établie pour être définitivement écartée. Dans les opéras romains et dans les opéras vénitiens de Monteverdi et de Cavalli, les passages en *coloratura*, écrits, ne sont pas d'une ampleur immo-dérée, et jouent souvent un rôle expressif approprié. Mais chez Cesti, et par la suite chez d'autres compositeurs, on trouve une proportion toujours croissante d'arias dont la véritable raison d'être est de toute évidence de mettre en valeur l'agilité vocale des chanteurs et leur science de tous les « trucs » du virtuose. La plupart

des rôles importants dans ces œuvres étaient écrits pour des voix aiguës; les arias pour contralto étaient relativement rares, et la voix de basse n'était employée que pour les airs bouffes. Les rôles de soprano étaient destinés surtout aux castrats; les cantatrices accomplies du début du siècle (par exemple, Francesca Caccini et Vittoria Archilei, que Peri tient en si haute estime dans la préface à son *Euridice*) n'eurent que peu de successeurs. Ce n'est qu'en 1671 que l'Eglise leva l'interdiction faite aux femmes de se produire au théâtre, mais le préjugé contre les femmes persista longtemps après cette date. C'est pourquoi la plupart des rôles principaux dans l'opéra italien du XVII^e siècle furent chantés par des castrats. Le premier rôle de ce genre fut celui d'Orphée dans l'*Orfeo* de Monteverdi. Le rôle principal dans l'opéra de Landi, *San Alessio*, est écrit pour un registre de soprano extraordinairement aigu. Loreto Vittori, le compositeur de *La Galatea*, était un célèbre castrat. Le plus connu de tous, pendant la deuxième moitié du siècle, fut Baldassare Ferri, dont les plus étonnantes prouesses vocales sont rapportées par Bontempi dans sa *Historia musica* (1695), et à qui Arteaaga (*Rivoluzioni del teatro musicale italiano* II, 297) attribue l'introduction dans l'opéra de l'aria *da capo*. Cette forme particulière, empruntée peut-être à la cantate romaine vers le milieu du siècle, était particulièrement apte à mettre en valeur l'habileté d'un chanteur à improviser les ornements. Elle fut de plus en plus en faveur chez les compositeurs et, à la fin du XVII^e siècle, c'était presque la seule forme admise pour les arias, quel que fût leur caractère. On trouve beaucoup d'arias *da capo* dans les opéras de Cesti, mais ils n'excluent pas encore les autres formes : l'air à strophes traditionnel, par exemple, qu'on trouve souvent en une variante peu commune de la forme en deux parties, où seule la deuxième partie est répétée (a || : b : ||). Les arias et les duos sont de types et de caractères très différents : graves, sereins, « haendeliens » comme dans les opéras de Cavalli; airs légers, piquants, enjoués, gracieux; airs dans le style des chansons populaires ou sur des rythmes de danse; brillants morceaux de *bravura*; chansons bouffes pour voix de basse — déjà utilisées auparavant dans l'opéra romain — qui introduisent un type d'air comique que l'on retrouvera plus tard dans les œuvres de Pergolèse,

Mozart et Rossini. La tristesse légèrement sentimentale, qui est si caractéristique de certains arias lents de Cesti et d'autres compositeurs italiens d'opéras et de cantates à la fin du XVII^e siècle, trouve sa synthèse dans une cadence utilisant ce qu'on appelle la « sixte napolitaine », obtenue en abaissant chromatiquement le deuxième degré mélodique de la gamme.

Cesti : duo de La Dori, acte II, scène VI.



Ex. 2.

Dans l'opéra italien de cette période, l'orchestre ne se faisait entendre séparément que dans les ouvertures, ou parfois dans une *sinfonia* descriptive. A part cela son rôle était d'accompagner les chanteurs. Vers le milieu du siècle, la plupart des arias étaient accompagnés simplement par la basse continue — généralement une basse de viole ou un violoncelle — et un ou plusieurs instruments produisant des accords, tels que le clavecin, le luth et parfois l'orgue. A partir de 1675 cependant, le nombre de ces arias avec basse continue alla diminuant, et l'on prit l'habitude de combiner l'orchestre et la voix à la manière d'un concerto. L'orchestre tout entier jouait une ritournelle au début et à la fin, et des ritournelles plus courtes après certaines cadences importantes, tandis que souvent un ou deux instruments faisaient une sorte de duo ou de trio continu avec le chanteur, se joignant à lui, répétant ou imitant ses phrases (voir l'exemple 1). Au début du XVIII^e siècle, on n'utilisait plus la basse continue que pour les récitatifs, et les arias étaient accompagnés par tout l'orchestre. L'ouverture de ces opéras était généralement du type établi, dès 1658, par Lully, qui avait pris pour modèle des ouvertures en *canzone* de Landi et de M. Rossi. Le spectacle s'agrémentait de ballets intercalés entre les actes et sans rapport dramatique avec l'opéra proprement dit.

Les principaux compositeurs vénitiens après Cavalli et Cesti furent Antonio Sartorio, Giovanni Legrenzi et Carlo Francesco Pollaro. Mais, à cette époque, l'opéra vénitien avait cessé d'être un phénomène local pour devenir un genre non seulement national, mais aussi international. Des théâtres lyriques s'ouvrirent à Florence, Rome, Gênes, Bologne et Modène peu après 1650, et dans bien d'autres villes italiennes pendant les années qui suivirent. Alessandro Stradella est un compositeur italien typique de cette période. Il fit preuve dans l'opéra du charme mélodique gracieux, caractéristique de Cesti et de Legrenzi. Le nombre des compositeurs et de leurs œuvres s'accrut si rapidement après 1660 qu'il y a sans doute des centaines de partitions conservées dans les bibliothèques italiennes qui n'ont pas encore été étudiées systématiquement par les historiens de la musique. Néanmoins, les grandes lignes de l'évolution sont suffisamment claires. Les livrets s'orientent vers la comédie et la parodie, et en même temps vers un traitement plus conventionnel de la matière traditionnelle de l'*opera seria*. De même, la musique s'oriente surtout vers les mélodies simples sur des rythmes réguliers semblables à des danses, une unification de l'harmonie par l'établissement de schémas conventionnels dans le cadre du système moderne de tonalité majeur-mineur, et un appauvrissement de la texture accompagné de la disparition presque complète du contrepoint. Il en résulte un nouveau type d'opéra italien dont nous suivrons les destinées dans un autre chapitre.

L'ancien style vénitien survécut plus longtemps hors d'Italie. Quelques opéras italiens furent donnés à Paris sous Mazarin (*Orfeo* de L. Rossi, *Serse* et *Ercole amante* de Cavalli), mais les événements politiques et le génie dominant de Lully devaient bientôt faire naître un type de tragédie lyrique française qui, jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, refusa de se soumettre à l'influence italienne. Plus important fut l'essor de l'opéra italien dans les centres musicaux allemands pendant la seconde moitié du XVII^e siècle, en particulier grâce à Antonio Draghi à Vienne, Carlo Pallavicino à Dresde et Agostino Steffani à Munich et à Hanovre. Draghi et Pallavicino furent des représentants fidèles des « tendances modernes », utilisant de brefs arias *da capo* très mélodiques, de toutes sortes,

y compris des exemplaires frappants de *bravura*. La *Gerusalemme liberata* (Dresde, 1687) de Pallavicino pourrait servir d'anthologie du style baroque de l'époque. Cette œuvre combine des formes claires et équilibrées à une abondance de détails, utilisant des motifs en série et des répétitions en forme d'échos dans le développement de la matière musicale. Steffani était un compositeur plus sérieux et plus original. Sa musique est nettement supérieure à celle des autres compositeurs italiens de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle (à l'exception peut-être d'Alessandro Scarlatti), et il apparaît comme l'un des précurseurs les plus importants du style noble et monumental de la fin de la période baroque, qui devait trouver son expression suprême chez Haendel. Chez Steffani, l'un des problèmes fondamentaux de l'opéra du XVII^e siècle — la réconciliation du principe monodique moderne avec une sonorité en contrepoint dans le système majeur-mineur — fut enfin résolu. Il est significatif que ce résultat ait été obtenu par un compositeur italien travaillant en Allemagne. Seule l'atmosphère d'une cour de l'Allemagne du Sud pouvait permettre à Steffani, à cette époque, de maintenir avec succès cet équilibre aristocratique entre le charme mélodique et la solide profondeur harmonique qui est la marque essentielle de son génie.

Donald Jay GROUT.

BIBLIOGRAPHIE

SABBATINI (Nicola), *Pratica di fabricar scene, e machine ne'teatri*, Ravenne, 1638.

ADEMOLLO (Alessandro), *I teatri di Roma nel secolo decimoseptimo*, Rome, 1888.

KRETZSCHMAR (Hermann), *Die venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis*, dans *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* VIII, 1892.

GOLDSCHMIDT (Hugo), *Cavalli als dramatischer Komponist*, dans *Monatshefte für Musikgeschichte* XXV, 45, 53, 61, 1893.

ROLLAND (Romain), *Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*, Paris, 1895, 2^e éd., 1931.

GOLDSCHMIDT (Hugo), *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, 2 vol., Leipzig, 1901-1904.

OPÉRA ITALIEN APRÈS MONTEVERDI 1473

HESS (Heinz), *Zur Geschichte des musikalischen Dramas im Seicento : die Opern Alessandro Stradellas*, dans Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, 2. Folge, Heft 3, Leipzig, 1906.

PRUNIÈRES (Henry), *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris, 1913.

WELLESZ (Egon), *Cavalli und der Stil der venezianischen Oper von 1640-1660*, dans Studien zur Musikwissenschaft, Heft I, Leipzig-Vienne, 1913.

NEUHAUS (Max), *Antonio Draghi*, dans Studien zur Musikwissenschaft, Heft I, Leipzig-Vienne, 1913.

ZUCKER (Paul), *Die Theaterdekoration des Barocks*, Berlin, 1925.

HAAS (Robert), *Die Musik des Barocks*, Potsdam, 1928.

HAAS (Robert), *Die Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam, 1931.

HAAS (Robert), *Die Wiener Oper*, Vienne-Budapest, 1926.

PRUNIÈRES (Henry), *Cavalli et l'opéra vénitien au XVII^e siècle*, Paris, 1931.

WOLFF (Hellmuth), *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin, 1937.

WORSTHORNE (Simon), *Venetian Opera in the Seventeenth Century*, Oxford, 1954.

Pour une étude plus détaillée, voir :

GROUT (Donald J.), *A Short History of Opera*, 2 vol., New York, 1947.

La plupart des volumes ci-dessus comprennent des exemples musicaux. On trouvera d'autres éditions modernes de musique dans :

EITNER (Robert), Publikationen älterer..., Musikwerke XII, prologue et acte I du *Giasone* de Cavalli; extraits de *La Dori* de Cesti et d'autres opéras.

Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, Jahrg. III², IV², *Pomo d'oro* de Cesti.

Denkmäler deutscher Tonkunst, LV, *La Gerusalemme liberata* de Pallavicino.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern, XXI, *Alarico* de Steffani; XXIII, extraits d'autres opéras de Steffani; *Tassilone*, Denkmäler rheinischer Musik, VIII.

L'OPÉRA NAPOLITAIN JUSQU'EN 1750

UN Français qui voyageait en Italie au cours des années 1765-1766 écrivait : « La Musique est surtout le triomphe des Napolitains; il semble que dans ce pays-là, les cordes du tympan soient plus tendues, plus harmoniques, plus sonores que dans le reste de l'Europe. La nation même est toute chantante : le geste, l'inflexion de la voix, la prosodie des syllabes, la conversation même, tout y marque et y respire l'harmonie et la Musique; aussi Naples est-elle la source principale de la musique italienne, des grands compositeurs et des excellents opéras... » (Lalande, dans *Voyage d'un Français en Italie*).

L'OPÉRA A NAPLES

La réputation de Naples reposait, en fait, sur plus d'un demi-siècle de suprématie musicale, dans tous les genres et surtout dans l'opéra qui était la forme la plus souvent pratiquée par les compositeurs et les dramaturges de l'Italie du XVIII^e siècle. A Naples, qui était la ville la plus peuplée de la péninsule italienne, et siège d'une cour royale, il y avait des saisons d'opéras régulières depuis 1668. Au début, les œuvres qu'on y représentait n'offraient pas — que ce soit pour le livret ou la musique — de différences notables avec le type prédominant de l'opéra italien du XVII^e siècle, tel que l'avaient établi les Vénitiens. Parmi les premiers compositeurs napolitains, le plus remarquable fut Francesco Provenzale, dont les huit opéras révèlent un musicien qui unit une sensibilité exceptionnelle dans l'expression de la tristesse poignante à un don marqué pour les arias légers et enjoués dans le style comique. La musique de Provenzale, ainsi que celle de Legrenzi, de Stradella et des premières œuvres d'Alessandro Scarlatti, constitue un

intermède agréable dans l'histoire de l'opéra italien, qui se situe à mi-chemin de la sévérité, et parfois de la crudité, d'un Cavalli, par exemple, et des procédés souvent trop conventionnels du XVIII^e siècle.

ALESSANDRO SCARLATTI

Alessandro Scarlatti, que l'on considère généralement comme le père du style napolitain du XVIII^e siècle, naquit en Sicile vers 1659. Après avoir étudié à Rome et dans le Nord de l'Italie, il vint à Naples en 1684 où il fut maître de la chapelle royale jusqu'en 1702. Pendant cette période, il écrivit, en moyenne, plus de deux opéras par an. De 1702 à 1707, il travaille à Rome et à Florence, puis revient à Naples où, à l'exception d'un nouveau séjour à Rome entre 1718 et 1721, il se fixera jusqu'à sa mort (1725). De ses cent-quinze œuvres de théâtre écrites à Rome, Naples, Florence et Venise, trente-six seulement ont été conservées intégralement et seize autres en partie.

C'est par une sorte d'ironie de l'histoire de la musique que l'on attribue généralement à Scarlatti la responsabilité des défauts que l'on reproche à l'opéra italien de la première moitié du XVIII^e siècle. En fait, pendant les vingt dernières années de sa vie, il se trouva de plus en plus en opposition avec le goût populaire et avec ceux de ses protecteurs qui lui commandaient de la musique de caractère moins érudit. Il ne fut jamais le favori du public napolitain qui lui préférait des talents plus faciles et plus superficiels, comme celui de Marc-Antonio Bononcini dont le *Trionfo di Camilla*, représenté pour la première fois à Naples en 1696, étendit à toute l'Europe la renommée du style dit « napolitain ». Cet opéra fut joué à Londres pendant quatre saisons (1706-1709); repris en Italie, il ne cessa d'être joué jusqu'en 1719.

Le style de Scarlatti connut une telle évolution au cours de sa vie qu'il est difficile de le caractériser en peu de mots. D'abord connu comme compositeur de cantates — qu'il écrivit sous l'influence d'Alessandro Stradella —, ses premiers opéras sont marqués par les caractéristiques de ce genre musical : petites (on est tenté de dire « minuscules ») dimensions, rapides alter-

nances de courts arias et de récitatifs, emploi fréquent de formes archaïques telles que la « basse contrainte ». Une transformation s'opère lors de son deuxième séjour à Naples, bien qu'une œuvre comme *La Rosaura* (1690) rappelle encore la cantate, par ses progressions harmoniques, subtiles et complexes, qui conviennent plus à la musique de chambre qu'au théâtre. En revanche, *La Statira*, représentée la même année à Rome, relève plus de la « grande manière », et l'attrait théâtral d'une telle œuvre se retrouve dans *Eraclea* (1700), dans *La Principessa fidele* (1710) ou dans *Tigrane* (1715). Avec *Mitridate Eupatore*, représenté à Venise en 1707, Scarlatti, inspiré cette fois par un livret d'une réelle qualité, produisait le meilleur de tous ses opéras. Récitatifs et arias, fortement dramatiques, d'une grandeur et d'une ampleur toutes classiques, atteignent le niveau d'inspiration de ceux de Haendel. Les opéras qu'il écrit vers la fin de son premier séjour à Naples donnent des signes d'un certain appauvrissement de l'imagination, dû, sans doute, au surmenage ou au dégoût croissant qu'éprouvait Scarlatti à l'égard d'un public qui réclamait sans cesse une musique de divertissement. Dans les arias de ces opéras, il se fie de plus en plus à des procédés tels que la forme *da capo* et à l'usage assez mécanique de mélodies d'inspiration populaire. Parmi ces dernières on remarque surtout certaines mélodies languissantes dans le mode mineur en 12/8, du type *siciliana* où le maniérisme des cadences avec emploi de la « sixte napolitaine » est particulièrement en évidence.

Par ses opéras Scarlatti contribua largement à l'évolution de l'orchestre, qui tend à croître en dimensions et en importance dans ses dernières œuvres, surtout dans *Tigrane*, *Telemaco* (1718) et *Griselda* (1721), son dernier opéra. Il établit la division classique entre cordes et instruments à vent, selon laquelle on confie aux premiers l'essentiel de la musique et les passages rapides et décoratifs, tandis que les seconds soutiennent les harmonies ou renforcent le rythme par des accords sur les temps forts. C'est dans l'ouverture d'*Eraclea* que Scarlatti inaugura la forme en trois mouvements de la « *sinfonia* » du XVIII^e siècle, d'où est née la symphonie classique : un *allegro* vigoureux, suivi d'un *andante* bref (ici, comme dans d'autres œuvres contemporaines,

quelques accords à peine faisant fonction d'intermède), et, pour le *finale*, un mouvement vif sur un rythme de danse (un menuet en général), en deux parties répétées — tout ceci en un style homophone, qui s'oppose à la texture polyphonique plus complexe de l'ouverture à la française. Chez Scarlatti, l'orchestre acquiert de l'importance — après 1700 — dans l'accompagnement du *recitativo strumentato*, qui consiste en solos dans le style *arioso* placés aux moments de violente tension dramatique, et de conflits intérieurs. Le chanteur est interrompu par les éclats de l'orchestre qui souligne ainsi les changements rapides des états d'âme et suggère des profondeurs d'émotion que la voix seule ne pourrait exprimer. On trouve une intéressante combinaison de cette technique et de l'aria de type ancien dans un solo pour soprano (« *Figlio ! Tiranno !* ») au deuxième acte de *Griselda*, véritable chef-d'œuvre de puissance dramatique.

Bien que le style des opéras de Scarlatti ait évolué dans la direction générale suivie par la musique de son époque, le musicien ne cessa de déplorer et de combattre de son mieux les excès dans la stylisation et les effets superficiels auxquels se laissaient aller ses contemporains avides de succès. Le fait qu'il n'écrivit pas un seul opéra pendant les quatre dernières années de sa vie est assez significatif. S'il mourut respecté, il ne fut pas pleinement apprécié de ses compatriotes. « Un grand homme, oublié par sa propre génération », a dit de lui E. J. Dent. Mais, en 1770, Hasse voyait en lui le plus grand compositeur de l'Italie.

L'OPÉRA « NAPOLITAIN »

De la brillante série d'auteurs d'opéras italiens qui connurent tant de succès au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, les ouvrages d'histoire musicale ne retiennent qu'une demi-douzaine de noms. Leurs traits, s'ils existaient, se confondent maintenant en un type d'opéra uniforme et cosmopolite qui, jusqu'à la seconde moitié du siècle domina toute l'Europe, à l'exception de la France, sans rencontrer de sérieuse opposition, et exerça une grande influence pendant une centaine d'an-

nées encore. Ce type d'opéra, d'origine italienne, mais en fait international, est connu sous le nom d' « opéra napolitain », bien que ses auteurs ne fussent point tous napolitains, ni même italiens.

C'est l'opéra baroque vénitien qui avait été le précurseur de l' « opéra napolitain ». Vers la fin du xvii^e siècle, l'opéra vénitien était fixé dans les limites de sa structure dramatique et musicale. Au point de vue dramatique il s'efforçait de présenter une succession de « moments affectifs », discrètement expressifs, chacun correspondant à un état d'âme particulier, au sein d'une action dramatique qui se souciait peu d'unité, de logique, et de rester fidèle à la nature ou de caractériser les personnages. Quant à la structure musicale, elle manquait également d'idée directrice. Les auteurs se contentaient alors de lier — ou plutôt de séparer — une série d'arias par des récitatifs. Les Napolitains ne modifièrent ce type d'opéra qu'en amenant à leur conclusion logique, deux tendances qui s'étaient déjà fait jour dans les dix dernières années du xvii^e siècle. Ils balayèrent les derniers vestiges du contrepoint et les formes musicales typiques du baroque; ils simplifièrent le livret en supprimant les épisodes comiques et en réglant le genre, l'ordre et la répartition des arias à un point presque inimaginable.

MÉTASTASE

C'est Apostolo Zeno qui, le premier, réforma le livret. Ses efforts furent poursuivis et perfectionnés à la génération suivante par Pietro Métaïtase qui, par son génie, exerça l'influence dominante sur l'opéra italien du xviii^e siècle et dont le talent littéraire le fit comparer, par ses contemporains, à Homère et à Dante. C'est à Métaïtase que revient le mérite d'avoir été le créateur de l' « opéra-aria », sous sa forme classique définitive, c'est-à-dire celle d'un drame en trois actes basé sur des épisodes de l'histoire antique traités de façon à donner des exemples de vertu et des leçons de morale rationnelles. Une scène caractéristique d'un opéra de ce genre se divise en deux parties : un dialogue utile à l'action, en récitatif; l'expression des sentiments ou des réflexions, en aria. Les périodes d'action et les périodes de repos alternent, tout au long du drame. La musique est

réduite au minimum pendant les unes; pendant les autres, le drame s'arrête et la musique se développe librement. Il y a ainsi une alternance de tension et de détente, chaque récitatif s'élevant au comble de l'émotion et trouvant son expression musicale dans l'aria qui le suit. Ce plan conventionnel, si artificiel qu'il puisse paraître, a du moins permis d'apporter une solution satisfaisante au problème fondamental de l'opéra, à savoir : unir musique et drame, sans sacrifier l'un à l'autre.⁸ Ce fut certainement un « mariage de raison » et non pas une union mystique des âmes, chaque partenaire vivant à sa guise sans se mêler des affaires de l'autre. Aussi longtemps qu'un tel compromis fut supportable — comme ce fut le cas jusqu'au milieu du XVIII^e siècle — cette forme offrit un cadre parfaitement légitime à la création artistique. Les objections de Gluck, dans son célèbre manifeste de 1769, ne portent pas contre l'opéra napolitain « *per se* », mais contre l'abus qu'en firent des compositeurs sans imagination ou des chanteurs qui cherchaient avant tout le succès.

Le fait est que les compositeurs qui travaillèrent sur les livrets de Zeno ou de Métastase consacrèrent tous leurs soins aux arias. Ensembles, accompagnements orchestraux, ouvertures, ballets, mise en scène, tout fut soumis aux nécessités de l'aria.

LES ARIAS

Les arias, stylisés, furent alors classés suivant des types reconnus : *aria cantabile*, *aria di portamento* (sons longuement soutenus), *aria parlante* (rapide et passionné), *aria di bravura* (pour montrer l'agilité et l'étendue de la voix), etc... Le Président de Brosses écrivait de Rome vers 1740 :

Les *aria agitato* sont ceux qui représentent des images d'orages, de tempêtes, de torrents, de coups de tonnerre, un lion poursuivi par des chasseurs, un cheval de guerre entendant le son de la trompette, la terreur d'une nuit silencieuse, etc... images qui conviennent à la musique.

Les arias étaient, à peu près sans exception, dans la forme *da capo*. Chaque chanteur devait avoir au moins un aria dans chaque acte, mais personne ne pouvait avoir

deux arias de suite; aucun aria ne pouvait être suivi immédiatement par un autre de même type; les principaux chanteurs devaient avoir des arias plus nombreux et plus longs, placés à des endroits plus favorables que ceux des artistes moins importants.

Puisque chaque aria, d'autre part, était en soi une unité complète, on pouvait en ajouter de nouveaux ou en supprimer, sans que cela gênât la forme musicale de l'opéra pris dans son ensemble. Ainsi les compositeurs substituaient-ils de nouveaux arias aux anciens, selon les représentations ou selon la distribution, ou à la demande de certains chanteurs importuns qui voulaient avoir l'occasion de mettre leur voix en valeur.

Ils n'hésitaient pas non plus à modifier ainsi des œuvres qui n'étaient pas d'eux. Le livret subissait les mêmes transformations arbitraires, de telle sorte qu'il est souvent impossible de dire quelle est la version « authentique » d'un opéra, pour la bonne raison qu'il n'était pas représenté de la même façon dans deux villes différentes. On trouve parfois cinq partitions différentes — texte et musique — pour ce qui prétend être un seul et même opéra. Un opéra à succès voyageant de ville en ville, modifié et rapiécé à chaque représentation, pouvait, en fin de compte, avoir un livret composé d'arias d'une douzaine de poètes et une partition à laquelle une douzaine de compositeurs différents avaient contribué plus ou moins à leur insu. On donnait à une telle œuvre le nom bien approprié de *pasticcio*.

LES CHANTEURS

Enfin, si les opéras étaient faits pour les arias, les arias étaient faits pour les chanteurs. C'étaient eux les seuls maîtres indiscutés de l'opéra italien du XVIII^e siècle et ils ne manquaient pas de faire sentir leur autorité. Le chanteur virtuose était le héros musical du XVIII^e siècle, comme le pianiste virtuose fut celui du XIX^e siècle et le chef d'orchestre, celui du XX^e siècle, mais leur autorité n'était pas, comme on l'a cru parfois, une tyrannie arbitraire et fâcheuse. Le chanteur du XVIII^e siècle était, à un degré qu'on ne peut guère imaginer aujourd'hui, le véritable partenaire du compositeur. Vernon Lee a bien exprimé ce rapport étroit :

Le chanteur, dit-il, n'était... ni un violon sur lequel les autres gens jouaient, ni une boîte à musique remontée par un mécanisme. Il était une voix individuelle, un esprit individuel développé au maximum, et c'est à lui qu'était confiée la tâche d'incarner les idées des compositeurs..., de donner une existence réelle à la forme qui n'existait que comme une abstraction dans l'esprit du compositeur. La responsabilité entière de ce travail reposait sur lui; la plus grande liberté d'action lui était ainsi laissée dans l'exécution... La musique devait être le résultat de la combinaison de la note abstraite et de la voix concrète, de la pensée idéale du compositeur et de l'individualité de l'interprète... Le compositeur donnait les notes fondamentales et inaltérables qui constituaient la forme immuable et exprimaient un caractère invariable; le chanteur ajoutait les notes d'agrément, qui complétaient et perfectionnaient ce qui dans la forme reposait sur l'élément physique, et qui exprimaient la subtilité des sentiments toujours changeants. Bref, tandis que le compositeur représentait le général, le chanteur représentait l'individuel.

C'est à propos de ces relations étroites, acceptées par tous les compositeurs italiens d'opéra au XVIII^e siècle, que l'on a pu accuser les chanteurs de se montrer vaniteux et d'abuser de leur pouvoir. Personne ne pouvait nier que ces abus existaient, mais ils étaient considérés comme des erreurs commises à l'intérieur d'un système : le système lui-même n'était pas mis en cause. On trouve une description vivante, et sans doute excessive, des caprices des chanteurs dans la satire de Benedetto Marcello, *Il Teatro alla moda*, publiée à Venise vers 1720. Si l'auteur n'épargne personne, des poètes et des compositeurs aux chefs d'orchestre, aux professeurs de chant et même aux machinistes, il réserve ses flèches les plus acérées aux chanteurs. Ainsi conseille-t-il à une chanteuse en possession d'un nouveau rôle de faire rapidement une copie (sans la basse, pour gagner du temps) de ses arias et de l'apporter à son professeur « sans chercher à savoir les intentions du compositeur à propos du tempo, de la basse ou de l'instrumentation ». Celui-ci n'aura qu'à écrire un certain nombre de variations ornementales, afin que la chanteuse puisse les utiliser à chaque représentation nouvelle.

Pendant le temps, dit-il aussi, où l'on joue la ritournelle de son aria, le chanteur doit se promener sur la scène, prendre

une prise, se plaindre à ses amis (à l'époque, des spectateurs étaient assis sur la scène des théâtres italiens) qu'il n'est pas en voix, qu'il est enrhumé, etc... Pendant la cadence, il peut s'attarder aussi longtemps qu'il le désire et faire des vocalises ou ajouter toutes les fioritures que lui dicte sa fantaisie. Le chef d'orchestre quittera alors son clavecin, prendra une prise, et attendra qu'il plaise au chanteur de s'arrêter. Celui-ci reprendra plusieurs fois son souffle, avant de finir sur un trille qu'il doit chanter aussi serré que possible et sur les notes les plus hautes qu'il puisse atteindre.

LES CADENCES IMPROVISÉES

L'auteur se réfère ici à l'usage d'improviser des embellissements en *coloratura*, pendant qu'on chante l'aria, et surtout à l'insertion de *cadenze* improvisées, avant les cadences importantes. L'aria *da capo* favorisait ce genre d'exhibition. Un éminent professeur de chant de cette époque, Tosi, décrivait ainsi les exigences du genre :

Parmi d'autres choses dignes de considération, la première à retenir est la manière dont les arias en trois parties — c'est-à-dire les arias *da capo* — doivent être chantés. Dans la première partie, rien n'est exigé, sinon qu'il y ait peu d'ornements et qu'ils soient de bon goût, afin que la composition ne soit pas trop colorée et reste simple et pure; dans la seconde, il est permis qu'à cette pureté s'ajoutent quelques grâces pleines d'art, grâces auxquelles les véritables amateurs pourront juger les capacités du chanteur; celui qui n'améliore pas cet air en le répétant, ne peut être un grand maître.

Le chanteur devait non seulement introduire des variations nouvelles et plus complexes de cette façon, mais aussi apporter de nouveaux embellissements en *coloratura* à chaque représentation de l'opéra; les arias rapides (*bravura*) ou les arias lents (*aria di portamento*) devaient être embellis de la sorte suivant le goût et l'habileté de l'artiste. Souvent l'accompagnement était écrit de telle sorte que les premiers violons jouaient les notes écrites de la mélodie, pendant que le chanteur esquissait une variation ornementale, dans la manière hétérophonique qu'avait connue la Grèce antique et qui est encore en usage chez les peuples orientaux. Les cadences improvisées — modèles des cadences que l'on trouve dans le concerto instrumental classique —

mettaient à l'épreuve l'imagination et la technique des chanteurs.

Chaque air, dit Tosi, a au moins trois cadences. De façon générale, les chanteurs doivent apprendre à terminer la première partie d'un aria, avec une surabondance de *passaggi* et de diminutions à volonté, pendant que l'orchestre attend; dans la seconde partie, la dose augmente et l'orchestre se fatigue; mais dans la dernière cadence, la gorge se met en mouvement comme une girouette dans la tempête et l'orchestre bâille.

Ces merveilles d'improvisation vocale louées de façon extravagante par tous les auteurs qui ont parlé de l'opéra au XVIII^e siècle, n'ont pas été consignées dans les partitions. On ne peut les reconstituer que d'après les exemples donnés dans les méthodes d'enseignement en usage à l'époque ou d'après les passages en « *coloratura* » des « *aria bravura* » écrits en détail par certains compositeurs et qui sont certainement dans le style des improvisations des chanteurs. Le Dr Charles Burney, dans sa *General History of Music*, note un aria de ce genre tiré d'un opéra chanté à Londres en 1735 :

ARIA nel Vespasiano

Presto

Ah tradito.re spi.rarvorre - i dai

Labbrimie - i contro il tuo se - no mor.

- ta -



Ex. 1.

On a conservé, dans un dossier contemporain, des embellissements de l'aria *Sulla ruota di fortuna*, du *Rinaldo* de Haendel, qui montre les différentes façons de traiter la mélodie à sa première présentation et dans la répétition *da capo*:

Presto

1^{re} Présentation

Reprise

Allegro

Texte de la Partition

Sul - la ruo.ta di for -

- tu.na vâ gi - rando la spe - ran - za

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system contains the lyrics 'Sul - la ruo - ta di for -' and the second system contains 'tu - na v à gi - ran - do la spe - ran - za'. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one flat), time signatures (3/8 and 2/8), and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also trills and triplets indicated by '3' and wavy lines.

Sul - la ruo - ta di for -

tu - na v à gi - ran - do la spe - ran - za

Ex. 2.

On possède également la notation de quelques-unes des cadences chantées par le castrat le plus illustre du XVIII^e siècle, Carlo Broschi, plus connu sous le nom de Farinelli (voir R. Haas, *Aufführungspraxis*, pp. 185-187).

FARINELLI — LES CASTRATS

La renommée de ce Farinelli fut presque légendaire. Né à Naples en 1706, il fut l'élève de Porpora et, à l'âge de dix-sept ans, avait déjà acquis la réputation d'être l'un des plus grands chanteurs de son temps. Après avoir connu d'immenses succès à Rome, à Bologne, à Venise et à Vienne, il vint à Londres en 1734. Le Dr Burney écrit à son sujet : « Il avait alors les qualités de tous les chanteurs réunis. Sa voix possédait la puissance, la douceur et l'ampleur; son style, la tendresse, la grâce et la virtuosité. On n'avait jamais rencontré de tels pouvoirs chez aucun être humain et l'on n'en a pas

rencontré depuis. Il subjuguait tous les auditeurs, qu'ils fussent instruits ou ignorants, amis ou ennemis ».

Toujours selon Burney il avait eu pour protecteurs deux empereurs, une impératrice, trois rois d'Espagne, deux princes des Asturies, un roi de Sardaigne, un prince de Savoie, un roi de Naples, une princesse des Asturies, deux reines d'Espagne et le pape Benoît XIV. Après l'avoir entendu chanter en 1737, Philippe V d'Espagne le prit à son service et Farinelli resta attaché à la cour pendant les vingt-quatre années qui suivirent. Pendant les dix premières années, il chanta pour le roi, tous les soirs, les quatre mêmes arias... On imagine facilement que le génie inventif de Farinelli fût mis à rude épreuve pour trouver des variations nouvelles pendant une période aussi longue. Voilà qui révèle un aspect curieux de la nature des mécènes royaux au XVIII^e siècle! A la mort de Philippe V, Farinelli prit la direction de l'opéra de la cour d'Espagne, y attirant les principaux compositeurs et chanteurs italiens. Il se retira dans son pays natal en 1761 et y mourut en 1782. Quand le Dr Burney lui rendit visite en 1770, Farinelli remarqua que Métastase et lui avaient toujours été « jumeaux dans la faveur publique ». Observation révélatrice : ce n'était pas un compositeur, mais un poète et un chanteur qui avaient le plus touché l'imagination de l'époque.

Le siècle qui s'étend de 1650 à 1750 fut l'âge d'or des castrats. Ils avaient d'abord remplacé les chanteuses, qui étaient rares en Italie au XVII^e siècle. Mais leur vogue extraordinaire continua et grandit au siècle suivant, malgré l'existence d'excellentes chanteuses comme Faustina Bordoni, la femme du compositeur Hasse. Les castrats, entraînés dès l'enfance dans les conservatoires italiens, possédaient des connaissances musicales aussi approfondies que leur technique vocale. Leurs *voci bianchi*, moins expressives que les voix de femmes, mais plus puissantes et plus souples, pouvaient demeurer aussi efficaces après quarante ans de métier, et même davantage. Jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, ils furent acceptés dans tous les Opéras, sauf en France. Leur popularité commença à décroître lorsqu'on exigea plus de naturel dans les représentations théâtrales et surtout lorsque les compositeurs commencèrent à

s'insurger contre les entorses et les additions faites par les chanteurs aux partitions originales. Le dernier castrat de l'opéra italien, Giambattista Velutti, mourut en 1861.

RAYONNEMENT DE L'OPÉRA NAPOLITAIN

On comprend aisément qu'un opéra « napolitain » était une création dont le caractère éphémère est difficile à imaginer aujourd'hui. Notre respect pour la partition écrite, pour l'exécution fidèle des notes, voire des nuances, choisies par le compositeur, bref notre vénération pour une version inaltérable qui fait autorité pour l'interprétation d'un opéra, est une conception tout à fait étrangère au XVIII^e siècle italien. Alors que nous possédons et conservons un répertoire d'œuvres qui ont presque toutes plus de cinquante ans, il n'y avait à l'époque aucun répertoire mais seulement quelques conventions de style et d'interprétation. La partition d'un compositeur était une sorte de memorandum incomplet de ses intentions, chaque représentation apportait de nouveaux détails, et l'étendue de ces « variantes » nous paraît aujourd'hui extravagante. Un opéra était écrit pour une saison, deux ou trois tout au plus. C'était miracle s'il restait dix ans au répertoire. Les livrets et les chanteurs, seuls, duraient. Les vingt-sept « poèmes » que Métastase écrivit pour des opéras, servirent à près d'un millier de partitions musicales au cours du XVIII^e siècle. Certains de ces poèmes furent utilisés jusqu'à soixante-dix fois. Le même compositeur pouvait, bien entendu, tirer d'un livret plusieurs partitions différentes. La musique se démodait vite et une dame de la société élégante n'aurait pas été plus disposée à assister à un opéra vieux d'un an, qu'à porter un chapeau de l'année précédente.

Ce caractère éphémère, la prédominance de l'improvisation font qu'il est très difficile de retrouver la véritable atmosphère de l'opéra napolitain et de découvrir à travers les partitions que l'on a pu conserver, le secret de l'incomparable séduction qu'il exerça sur tout le XVIII^e siècle. Son histoire est plutôt celle d'un genre et d'un style devenus cosmopolites, que celle de créations individuelles remarquables, les compositeurs n'ayant, comme nous l'avons déjà mentionné, qu'une

importance relative. On peut nommer cependant, au sein de la génération qui suivit celle de Scarlatti, Leonardo Vinci, Francesco Feo, Leonardo Leo ainsi que les frères Bononcini, Giovanni-Battista et Marc Antonio qui, bien qu'originaires de Modène, exercèrent une influence décisive sur cette musique légère, populaire, mélodique, qui assura à l'opéra napolitain un épanouissement si rapide. Peut-être le compositeur le plus caractéristique du genre est-il le professeur du castrat Farinelli, Niccolo Porpora, dont les arias, peu remarquables par leur vérité dramatique ou leur originalité musicale, se signalent par leur abondance de *coloratura* et autres acrobaties vocales. Mort jeune, G. B. Pergolèse, dont nous admirons encore aujourd'hui le *Stabat Mater* et les *opera-buffa*, fut également un compositeur de valeur dans l'*opera seria*. Sa partition de *L'Olimpiade* de Métastase, représentée à Rome en 1735, est marquée par une tendresse et une vérité d'expression, une noble gravité de style mélodique, qui en font l'ancêtre spirituel de Bellini. C'est peut-être à cause de ses qualités mêmes, que ni cette œuvre ni d'autres œuvres similaires de Pergolèse ne connurent de succès de son vivant.

Le style napolitain fut pratiqué à Venise par un certain nombre de compositeurs, parmi lesquels Antonio Vivaldi. Ses quarante-six opéras, dont les manuscrits sont conservés à la Bibliothèque nationale de Turin, mettent en évidence cette facilité d'invention et cette sûreté de style, caractéristiques de l'époque. Mais, à l'exception de quelques arias, ces compositions s'élèvent rarement au niveau de puissance et d'originalité de ses œuvres instrumentales.

Comme au siècle précédent, l'opéra italien de l'époque napolitaine envahit les villes de l'Allemagne du Sud et en particulier Vienne. C'est dans cette ville, à la cour impériale, que Métastase résida plus de cinquante ans — sans éprouver d'ailleurs le besoin de jamais apprendre l'allemand. C'est là que bientôt tous les opéras italiens de quelque importance furent représentés. Venus de Venise et de Florence, Antonio Caldara et Francesco Conti y résidaient en qualité de compositeurs permanents. Dans les villes allemandes, l'opéra italien, tout pénétré qu'il fût des modes napolitaines, conservait néanmoins certains traits aristocratiques, vestiges d'une

époque passée, tandis qu'à Prague, en 1723, l'opéra de J. J. Fux, *Costanza e Fortezza*, ressuscitait dans toute sa splendeur l'opéra de cour — dans le style du *Pomo d'oro* de Cesti, écrit en 1661. Mais ce sont là des exceptions. Ce furent les Italiens « modernes » qui conquièrent une à une les forteresses de l'opéra allemand préclassique, et leur victoire fut complète lors de la fermeture du vieil opéra allemand de Hambourg.

Si, à la fin du xviii^e siècle, l'opéra baroque vénitien avait atteint son apogée grâce à un compositeur italien — Steffani — résidant en Allemagne, le style napolitain trouve son incarnation la plus parfaite en la personne d'un Allemand, Johann Adolph Hasse, né à Berghedorf, mais élève de Scarlatti et de Porpora, musicien favori de Métastase, acclamé dans tous les pays et reconnu par les critiques et le public comme le meilleur compositeur vivant de musique vocale. Il était connu en Italie comme « *il caro Sassone* ».

Il est caractéristique du peu de cas que les historiens modernes font de l'opéra napolitain que ses deux plus grands représentants, Scarlatti et Hasse, ne connaissent pas de nos jours l'honneur d'éditions complètes. La musique de Hasse en particulier, réunit toutes les qualités qui permettent à l'émotion de s'exprimer en une mélodie limpide et élégante. S'il manque de la puissance d'un Gluck, par exemple, pour exprimer la violence de la tragédie, il excelle dans la pureté de la ligne mélodique et atteint à une perfection classique dans la forme. Hasse travailla en artiste sincère dans le cadre des limites que lui fixait le livret métastasien. Il était plus sensible aux nuances des situations dramatiques que ses contemporains. Ses arias, bien qu'obéissant, pour la plupart, à la forme *da capo* traditionnelle, font preuve de qualités véritablement symphoniques dans le mouvement et le développement des idées musicales, et ses accompagnements orchestraux sont traités avec un soin exceptionnel. Dans nombre de ses récitatifs accompagnés, se révèle une profondeur d'expression rarement atteinte par ses confrères italiens. Les opéras de Mozart, et même le style classique de la fin du xviii^e siècle, doivent plus qu'on ne le croit à l'œuvre accomplie par Hasse.

Vers le milieu du siècle, l'aria *da capo* cessa d'être en faveur. Il fut remplacé par un type d'aria, connu sous

le nom de *cavatina*, semblable, en fait, à la première et à la principale partie d'un *aria da capo*. La *cavatina* comprenait deux parties : la première se termine dans le ton de la dominante, la seconde commence dans le ton de la dominante et, après être passée par différents autres tons, s'achève dans le ton initial. Alors que la forme de l'*aria da capo*, avec ses ritournelles placées de façon conventionnelle, est semblable à celle du concerto, la cavatine observe le même schéma musical que celui du premier mouvement d'une sonate, d'un quatuor ou d'une symphonie de l'époque classique.

Cette nouvelle forme d'*aria* ne représentait qu'un changement parmi les nombreuses transformations qui commencèrent à se manifester dans l'*opera seria*, aux environs de 1740, et qui, annonçant ce qu'on appelle la réforme de Gluck, transformèrent graduellement le type napolitain de l'*opera-aria* en quelque chose de tout différent. Le langage entier de la musique était en train de découvrir de nouveaux modes d'expression, de se tourner vers une qualité plus sérieuse, d'essayer de décrire plus directement et avec des accents plus purs les émotions naturelles de l'âme; on était en train de redécouvrir les pouvoirs expressifs de l'harmonie, si longtemps négligés pour ceux de la simple mélodie. La forme métaïstasienne du drame commençait à paraître guindée et sans vie en comparaison des nouveaux romans « sentimentaux » de Richardson et de tout l'idéal du « naturel » rendu populaire par Rousseau. De tels courants de pensée influençaient dans une certaine mesure tous les compositeurs d'opéra, même ceux qui, comme Jean-Christien Bach et Giuseppe Sarti, restaient superficiellement les plus fidèles à la tradition napolitaine. Dans les œuvres de Nicola Jommelli et de Tommaso Traetta, dans les dix années qui suivirent 1750, les changements se sentent encore plus. Le système plus ancien, relativement rigide, de l'alternance de récitatifs et d'arias devient plus souple et les deux styles ont tendance à s'entremêler au lieu d'être nettement séparés. Le *recitativo accompagnato* est plus souvent utilisé; le *recitativo secco*, composé avec plus de soin, sert davantage la vérité dramatique et la variété musicale. L'ouverture voit croître ses dimensions et présente un certain rapport thématique avec l'opéra qu'elle précède. Le chœur,

pratiquement banni de l'opéra italien pendant cent ans, fait sa réapparition dans les scènes spectaculaires et devient un des éléments essentiels du drame. Ce retour doit être attribué à l'influence de l'opéra français, tel qu'il est représenté par Rameau à cette époque. Le style de la « tragédie lyrique » et de l'« opéra-ballet » français, qui avait gardé une pureté remarquable au cours de trois générations d'isolement artistique, devient une « valeur » internationale. Grâce à l'union de la mélodie vocale italienne, de l'harmonie orchestrale allemande et de la splendeur scénique et chorale française, le théâtre est prêt à accueillir les œuvres de Gluck. La longue hégémonie de l'opéra napolitain est terminée.

Donald J. GROUT.

BIBLIOGRAPHIE

TOSI, Pier Francesco, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, ossieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologne, 1723.

BURNEY, Charles, *The Present State of Music in France and Italy*, Londres, 1771.

BURNEY, Charles, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*, 3 vol., Londres, 1796.

LEE, Vernon, (pseudonyme de PAGET, Violet), *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, Londres, 1880.

FLORIMO, Francesco, *La scuola musicale di Napoli*, 4 vol., Naples, 1880-1882.

MARCELLO, Benedetto, *Il teatro alla moda*, Venise, vers 1720. Traduction française de E. David, *Le Théâtre à la mode au XVIII^e siècle*, Paris, 1890.

DENT, Edward J., *Alessandro Scarlatti*, Londres, 1905.

HABÖCK, Franz, *Die Gesangkunst der Kastraten*, Vienne, 1923.

LORENZ, Alfred, *Allessandro Scarlattis Jugendorper*, 2 vol., Augsburg, 1927.

HABÖCK, Franz, *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*, Stuttgart, 1927.

BROSSES, Charles de, *Lettres familières écrites d'Italie*, Paris, 1931.

ROLLAND, Romain, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*, Paris, 1895, édition nouvelle, 1931.

HAAS, Robert M., *Die Musik des Barocks*, Potsdam, 1934.

BOUVIER, René, *Farinelli, le chanteur des rois*, Paris, 1943.

LA CANTATE

LES ORIGINES

Au XVI^e siècle, le développement de la musique polyphonique est marqué, surtout en Italie, par une tendance à concentrer l'expression en une seule voix, d'avantage modulée vers le chant jusqu'à ce que ce soit la voix supérieure de l'ensemble polyphonique qui domine, tandis que les autres voix se bornent à l'accompagner. Ce développement aboutit à la monodie accompagnée; et cela apparaît jusque dans les huit livres des *Madrigaux* de Monteverdi qui, dès le V^e livre, qui comporte une basse continue, inaugure ce qu'il appela la « *seconda pratica* » (« seconde pratique musicale ») pour parvenir, dans les livres suivants, à la véritable expression du chant individuel (*Lettera amorosa*, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*).

Le Père Martini, dans son *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto* (1775), écrit : « il voulait... que les paroles fussent le souci principal du compositeur et, pour cela, il introduisit une *seconda pratica*, différente sur plusieurs points de la *prima pratica*... elle admettait quelque liberté dont on ne devait d'ailleurs user qu'avec modération. »

Cette tendance est affirmée, dès 1601, par Luzzasco Luzzaschi dans ses *Madrigali per cantare e sonare a una e doi e tre soprani* (*Madrigaux à chanter et à jouer par un, deux et trois soprani*), et par Giulio Caccini dans ses *Nuove Musiche* de 1602, qui comprennent quinze madrigaux à une voix, treize airs et deux chœurs, et dans lesquelles le terme « madrigal » désigne une forme essentiellement rythmique, mais intensément mélodieuse et rigoureusement respectueuse de la déclamation, tandis que l'« air » est une composition métrique pour chant articulé symétriquement, sur le mode de la chanson populaire. La bibliothèque du Conservatoire de Florence possède un manuscrit contenant quelques airs monodiques inconnus de Caccini lui-même.

D'autres manifestations suivirent, en grand nombre, dans toutes les villes italiennes et consacrèrent l'existence d'un nouveau courant qui, plaçant au premier plan le chant lyrique, se heurtait aussi bien à l'influence des Florentins qu'aux expériences de Monteverdi, de Sigismondo d'India, de Saracini, lesquels s'efforçaient, au moyen d'essais chromatiques, de donner plus de chaleur au récitatif. Au cours de cette première période, aussitôt après Caccini, nous devons citer Domenico Maria Megli, avec ses *Musiche* (1602-1609); Bartolomeo Barbarino da Fabiano, dit il Pesarino; le Bolognais Brunetti, avec *Madrigali, Canzonette, Arie, Stanze e Scherzi diversi* (1606); le Napolitain Francesco Lambardi; Girolamo del Montesardo, avec les *Concertini* (1608 et 1612); Severo Bonini, avec les *Madrigali e Canzonette* et les *Affetti spirituali* (1615); Carlo Milanuzzi, avec les *Ariose vaghezze* (1622-1635). Cependant, cette période est dominée par la figure de Marco da Gagliano, dont les *Musiche a una, due e tre voci* (1615) atteignent à la plus grande intensité d'expression. Nous pouvons citer à sa suite le Siennois Claudio Saracini, dit il Palusi; Sigismondo d'India, dont le premier livre des *Musiche da cantar solo* (1609) a été commenté récemment par Federico Mompellio, qui a souligné le lyrisme expressif de certains passages; Domenico Belli, auteur de *Arie a una e a due voci*; Francesca Caccini, fille de Giulio; Raffaello Rontani; Filippo Vitali; Vincenzo Calesani; Domenico Visconti; Antonio Brunelli, et d'autres. C'est tout un mouvement qui se forme, et qui révèle des goûts nouveaux qui se manifestent par des courants esthétiques variés, des formes diverses comportant des indications nombreuses et imprécises : *capricci, scherzi, fuggilozzi, affetti, sfere armoniose*, etc.

Depuis qu'en 1620 Alessandro Grandi avait désigné par le terme *cantata* cette forme de composition de musique de chambre, dans ses *Cantate e Arie a voce sola*, le type en avait été fixé en une structure de caractère narratif comportant plusieurs strophes qui modifiaient sans cesse la ligne mélodique fondée sur une basse qui, elle, demeurait inchangée. Pourtant, autour de ce schéma fixe, quantité de tentatives nouvelles, de structure plus solide et d'un lyrisme mélodique plus intense, peuvent être repérées dans la masse de ces compositions que

l'historien le plus autorisé de la cantate, Eugen Schmitz, signale dans la période 1620-1640. Nous ne pouvons pas ignorer les huit livres de compositions monodiques de Carlo Milanuzzi, les *Cantates* du Vénitien Eleuterio Guazzi (1622), de Giovanni Rovetta (1629), les *Arie* de Girolamo Frescobaldi (1630), les *Arie musicali* de Francesco Negri (1635), de Francesco Manelli (1636), les *Concerti e Arie* de Filiberto Laurenzi (1641), les *Capricci poetici* de Giovanni Felice Sances (1648), de Benedetto Ferrari (1633-1641), et surtout les *Musiche sacre e morali* de Domenico Mazzocchi (1640). Ce dernier, dans les *Dialoghi e Sonetti* (*Dido furens* et *Olindo e Sofronia*), marque la suprématie de l'esprit dramatique sur l'esprit lyrique et se rapproche davantage du nouveau style de la cantate classique dans ses *Sonetti harmonizzati*.

Dès lors, la cantate devient le genre auquel s'essaient les compositeurs d'opéras eux-mêmes : ils y poursuivent leurs expériences pour l'agencement d'une scène, où airs et récitatifs alternent sur une base tonale déterminée répondant à une inspiration poétique bien définie. L'élan qui en favorise la diffusion n'est pas issu uniquement des conditions de la vie sociale, mais surtout du dynamisme et des nécessités lyriques qui cherchent de nouveaux moyens d'expression et de communication. Il est vrai que la cantate deviendra également une composition de circonstance, mais cela n'empêchera nullement les artistes doués de s'affirmer par des moyens d'expression personnels.

Pour la commodité de l'exposé, nous pourrions suivre le merveilleux essor de la cantate italienne, désormais dotée de sa structure définitive, comportant des airs reliés par des récitatifs, en groupant les musiciens selon les régions traditionnelles : Rome, Venise, Bologne, Naples.

LA CANTATE A ROME

C'est de Rome que vient la plus grande impulsion qui favorise le développement de la cantate. Et c'est, tout d'abord, Luigi Rossi qui donne à la forme de la cantate une plus grande variété, une plus grande plasticité, grâce à des alternances d'airs et de récitatifs. L'activité de Rossi se développe surtout à partir de 1640, lorsqu'il passe de la cour du cardinal Borghèse à celle d'Antonio

Barberini. Sa maison était une sorte d'académie que fréquentaient les meilleurs artistes contemporains. Ce fut au cours de cette brève période de dix ans que la cantate parvint à des formes plus complexes, riches de nouveautés mélodiques et harmoniques. Dans toutes les cantates de Rossi passe quelque chose de sain et généreux, de sensuel parfois et de très passionné. Parmi les plus remarquables nous citerons : *Gelosia*, *Allor che il forte Alcide*, sur un poème de Benigni et de style essentiellement récitatif, *Ravvolse il volo*, également de style récitatif, mais composée de quatre strophes, dont la basse comporte également des variations; la très belle cantate *Io che sinbor le piante*, publiée par Prunières, qui en a comparé l'esprit à certaines œuvres des arts plastiques ou figuratifs de l'époque, telles que la *Sainte Thérèse* de Bernin, ou la *Suzanne au bain*, du Guerchin. Cette série de cantates de Rossi servit de modèle aux innombrables productions de ses disciples romains : Mario Savioni, Abbatini, Cesti, Marazzoli, Carlo Caproli, Ercole Bernabei, Antonio Masini, Tenaglia, Marco Dell'Arpa, Atto Melani, Antonio Farina, Pietro Simone Agostini, Vincenzo Albrici, et jusqu'à Pasquini.

Cependant, dans le ciel romain brille le nom de Giacomo Carissimi, à qui Prunières reproche, à tort, une certaine froideur, tout en lui reconnaissant une plus grande variété tonale qu'à ses contemporains. C'est que son habileté, qui est très grande, lui permet de passer avec aisance de la cantate religieuse à la cantate humoristique et caricaturale, de la cantate *Suonerà l'ultima tromba* à l'*Amor ciarlatano*. Quant à l'indigence poétique du texte, il n'en est pas plus gêné que les autres compositeurs de son époque. La bibliothèque du Conservatoire de Florence possède un manuscrit, peu connu, qui contient sept cantates de Carissimi, intéressantes par leur variété mélodique et rythmique. Ce sont : *No, no, ch'io non voglio amar*; *Inventane più se più se ne puo*; *Fuggi, fuggi, o mio core*; *Se il duol non finirà*; *Risvegliatemi pensieri*; *Per me si che va deserto*; *Nella più verde età*. Ce petit manuscrit retrouvé par nous-même et commenté en partie par Federico Ghisi (voir la bibliographie) contient en outre trois cantates de Tenaglia et cinq d'A. Farina. Un autre compositeur, Alessandro Stradella, suit d'ailleurs la même voie. C'est lui qui fait de la cantate, avec

ses différentes parties reliées entre elles, mais en un certain sens indépendantes à la manière des différents mouvements d'une sonate classique, le genre caractéristique de la fin du siècle.

LA CANTATE A VENISE ET A BOLOGNE

A Venise, après Monteverdi, c'est Francesco Cavalli qui, quoique dans une plus faible mesure et toujours sur un ton théâtral, est spécialisé dans la composition de cantates. Celles de Giovanni Legrenzi ont une empreinte plus personnelle, surtout dans certains mouvements harmoniques délicats, qui accompagnent d'intenses expressions mélodiques (comme dans les *Cantate e Canzonette* de 1676 et dans le recueil *Echi di riverenza*, de 1678. Carlo Pallavicino, Antonio Biffi et Domenico Zanata, apportent à leur tour une contribution non négligeable.

Avec l'école bolonaise se manifestent une nouvelle conception et un nouveau style de la cantate, surtout après l'exemple de G. Paolo Colonna, qui s'inspirait directement des maîtres romains et notamment de Carissimi. Ce nouveau style se singularise par l'usage constant, et non sporadique comme cela avait été parfois le cas auparavant, de la ritournelle instrumentale, dans laquelle étaient employés, avec le clavecin, le violoncelle et deux ou trois violons. Cet accroissement de la partie instrumentale était le résultat du progrès technique des instruments à archet sous l'impulsion de musiciens comme Vitali, Degli Antonii, Gabrielli, Torelli et Corelli, qui ont introduit l'usage des instruments solistes et contribué à la naissance du « concerto » et de la « sonate ». Dans ce nouveau genre, il convient de citer les cantates de Bassani, figurant dans le recueil *La Sirena amorosa* (1699) ainsi que les nombreuses cantates de Maurizio Cazzati, *Diporti spirituali* (1668), les cantates pleines de fantaisie de Giovanni Maria Bononcini, parmi lesquelles *Le Querele di Venere su l'ostinato Adone* (les Disputes de Vénus et de l'obstiné Adonis), *Valeriano in carcere* (Valérien emprisonné), qui peuvent presque être considérées comme des scènes de théâtre de chambre. Citons enfin les cantates de Pietro Degli Antonii et de Francesco Gasparini, de Domenico Gabrielli et de Gia-

como Antonio Perti, auteur de la cantate *Dal profondo de' pensieri*, « *con violino e violoncello obbligato e concerto grosso, arpa o tiorba* », ainsi que la cantate à une seule voix et instruments d'Antonio Gianettini.

LA CANTATE A NAPLES

Enfin, l'influence de la forme *cantata* sur l'évolution même de l'œuvre théâtrale, avec prépondérance de l'élément lyrique sur l'élément dramatique, est attestée par les compositions de l'école napolitaine qui porta à son point de perfection l'air comportant le *da capo*. Francesco Provenzale, fondateur de l'école napolitaine, s'est essayé dans ce genre en y apportant sa touche personnelle, puisque non seulement il en composa quelques-unes avec la traditionnelle succession de récitatifs et d'airs, mais il a fait dominer dans d'autres le *cantabile arioso*, comme dans *La mia speme* (*Ma foi*), qu'a analysée Guido Pannain. Avec Alessandro Scarlatti, qui a composé plus de deux cents cantates, la forme a atteint son plein développement, avec une plasticité plus parfaite de l'air, une plus grande étendue d'expériences harmoniques et une virtuosité mélodique dont toute la production vocale de l'école napolitaine tirera avantage et par laquelle celle-ci s'imposera dans toute l'Europe. En effet, dans les cantates de Scarlatti, dans les plus courtes comme dans les plus complexes, les *ariosi* et les parties mélodiques, souvent riches d'ornements, s'appuient sur les récitatifs proprement dits, lesquels ont pour fonction de séparer les airs.

Par sa fonction historique, la cantate représente par conséquent la synthèse de toutes les expériences monodiques du siècle, en favorisant, chez les musiciens, la puissance expressive et autonome du langage musical.

Adelmo DAMERINI.

BIBLIOGRAPHIE

- ABBIATI, F., *Storia della musica*, 2^e éd., I, Milan, 1943.
DELLA CORTE, A. et PANNAIN, G., *Storia della musica*, 3^e éd., I, chap. VII, Turin, 1952.

DENT, E., *Italian Chamber Cantatas*, dans *The Musical Antiquary*, II, 1910-1911.

EINSTEIN, A., *Der Stile nuovo auf dem Gebiet der profanen Kammermusik*, dans *Handbuch der Musikgeschichte* édité par G. Adler, 2. Aufl., I, Berlin,.

GHISI, F., *An Early Seventeenth Century Ms. with Unpublished Italian Monodic Music*, dans *Acta musicologica*, XX, 1948.

HESS, H., *Die Opern Alessandro Stradellas*, Leipzig, 1904.

LANGE, M., *Die Anfänge der Kantate*, Leipzig, 1938.

MOMPELLIO, F., *Sigismondo d'India e il suo libro primo di Musiche da cantar solo*, dans *Collectanea historiae musicae*, I, Florence, 1953.

PANNAIN, G., *Francesco Provenzale e la lirica del suo tempo*, dans *Rivista musicale italiana*, XXXII, 1925.

PRUNIÈRES, H., *Notes bibliographiques sur les cantates de Luigi Rossi au Conservatoire de Naples*, dans *Zeitschrift der I.M.G.*, XIV, 1912-1913.

PRUNIÈRES, H., *The Italian Cantata of the XVIIIth Century*, dans *Music and Letters*, VII, 1926.

PRUNIÈRES, H., *La Cantate italienne à voix seule au XVII^e siècle*, dans *Encyclopédie de la musique* (A. Lavignac et L. de La Laurencie), II^e partie, V, Paris, 1930.

RIEBER, K. F., *Die Entwicklung der geistlichen Solokantate im 17. Jahrhundert*, Fribourg, 1925.

RIEMANN, H., *Der basso ostinato und die Anfänge der Kantate*, dans *Sammelbände der I.M.G.*, XIII, 1911-1912.

SCHMITZ, E., *Geschichte der weltlichen Solokantate*, 2^e éd. Leipzig, 1955.

L'ORATORIO

LA naissance de l'oratorio, en tant que forme musicale, est intimement liée aux conditions sociales et religieuses nées de la réaction et du mouvement de la Contre-Réforme. Le terme « *oratorio* » existait déjà, et désignait un lieu de prière et de méditation, et ce n'est que vers 1640 qu'il est utilisé pour désigner une composition musicale particulière, dialoguée mais sans représentation visuelle.

Cette forme se présente sous deux aspects qu'il faut bien distinguer si l'on veut en déterminer les origines et le caractère : d'une part, celui qui résulte du développement de la *lauda* du XII^e siècle; d'autre part, celui qui, se conformant au texte latin, entraîne une évolution analogue du motet.

DE LA « LAUDA » A L'ORATORIO

Dès 1517, l'oratoire du Divino Amore, fondé à Rome par Gaetano Thiene, réunissait régulièrement dans la petite église des SS. Silvestro-et-Dorotea-in-Trastevere une assemblée de laïcs et de religieux pour entendre le sermon et chanter des litanies. Cet oratoire ayant été détruit au cours du sac de la ville en 1527, ce fut le jeune et génial saint Philippe de Neri qui reprit la coutume. En effet, dans le but de concilier l'Évangile et le culte des arts, celui-ci fonda, à l'exemple de Thiene, l'oratoire de S. Girolamo della Carità, et, par la suite, celui de S. Maria in Vallicella, dans lesquels la prédication, la méditation et la musique religieuse tendaient au même but d'élévation spirituelle que la visite des sept églises, les promenades au Janicule et les soirées à la villa Mattei sur le mont Celio. Les chants que saint Philippe choisissait étaient de simples chansons homophones, dans la tradition des *laudes* du XIII^e siècle. Les compositeurs qui travaillèrent pour lui furent

Giovanni Animuccia, Soto de Langa, Giovenale Ancina (auteur du fameux *Tempio armonico*); Agostino Manni, auteur du *Dialogo dell' Anima e del Corpo*, d'où fut tiré le drame spirituel de Cavalieri, s'occupa de la partie poétique; d'autres encore, comme Dorisio Isorelli et Palestrina lui-même, qui composa les *Madrigali Spirituali*, destinés à être chantés exceptionnellement devant un public un peu plus raffiné. Même lorsqu'elle se présente sous l'aspect d'un dialogue ou d'une narration, la laude garde son caractère choral, tout en conférant une plus grande importance — comme cela se produisait dans la *canzone* profane — à la partie supérieure, au point que Ancina, dans la préface du *Tempio armonico*, indique que les autres parties peuvent être supprimées.

Vers la fin du xvi^e siècle, à l'exemple du madrigal dramatique et sous l'influence du mouvement qui devait aboutir à la création du mélodrame, la laude eut tendance à prendre un tour dramatique suivant les péripéties du dialogue. On développa des sujets tirés de la Bible, elle devint narration proprement dite, et, tout comme l'avait fait le madrigal en évoluant vers la cantate, la laude se conforma au style monodique et au récitatif. C'est alors que son chemin bifurqua en deux directions différentes : d'un côté, elle admit l'élément visuel et donna naissance à la forme représentative du mélodrame religieux (dont la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* de Cavalieri est un exemple); d'autre part, elle s'éloigna de la représentation spectaculaire et, tout en admettant l'élément narratif et dramatique, elle devint un véritable *oratorio* sur un texte italien, faisant du conteur un personnage nommé *Storico*, *Testo* ou *Storia*, admettant la monodie et le récitatif pour le dialogue entre les autres personnages, introduisant parfois le chœur dans la narration mais, toujours, dans le finale de caractère moralisateur.

Cette succession des différentes formes musicales ne fut pas, au début, franche et constante, soit à cause du manque d'expérience des musiciens choisis par saint Philippe, soit par suite de certains préjugés encore tenaces contre ce nouveau mode de chant. En effet, Bonini lui-même, dans ses *Affetti Spirituali* (1615), notait qu'ils étaient rédigés « *parte in stile di Firenze o recitativo per modo di dialogo, e parte in stile misto* » (« partie en

style florentin, ou récitatif à la manière du dialogue, et partie en style mixte ». Cette incertitude apparaît dans les *Affetti amorosi* de Paolo Quagliati (1617) et jusque dans le *Teatro armonico spirituale* de G. Fr. Anerio (1619) qui, dans le *Dialogo della Samaritana*, fait suivre la narration du *Testo* à six voix du dialogue de Jésus et de la Samaritaine, et termine par une méditation à six voix, une promesse à trois voix et une jubilation à six voix. Il faut attendre 1640 pour que le lettré palermitain Francesco Balducci compose un véritable oratorio (il semble qu'il ait été le premier à employer le terme) et impose la forme monodique à tous les personnages, y compris celui du *Storico*. Le Père Mazzei le suivit, en composant un poème dans le même esprit. Néanmoins, les débuts de l'oratorio italien de la Vallicella nous sont peu connus, puisque les musiques et jusqu'au nom des musiciens ont été perdus.

L'ORATORIO LATIN

En revanche, l'oratorio latin eut une carrière moins heurtée et les œuvres sont ici mieux définies. C'est ce qui nous en fait voir l'origine dans la liturgie médiévale de l'Église romaine, laquelle présenta et maintint la forme de la Passion dans l'office de la Semaine Sainte. A l'époque de la polyphonie, *I Motetti della Passione* comptent des maîtres de premier ordre, tels que Obrecht, Gero, Rore, Gallus, Scandelli, Asola, Victoria, Guerrero. Ces motets polyphoniques étaient composés sur un texte latin et contenaient souvent des éléments dialogués.

C'est justement dans l'oratoire romain de l'Arciconfraternita del Crocifisso in S. Marcello qu'on avait coutume de chanter, avant et après le sermon, ces motets en latin. Au moment où le goût pour la polyphonie fit place au goût pour la monodie, avec accompagnement du clavecin et de l'orgue, le motet en subit les conséquences, et on eut bientôt des motets « concertés » qui rappelaient l'ancienne alternative du *versus* et du *responsorius* du chœur dans la pratique grégorienne. En effet, à l'exemple de Galilei lui-même, qui s'essaya au nouveau style monodique avec les *Lamentazioni di Geremia*, et de Viadana avec les *Cento Concerti ecclesiastici*

(1602), le motet soliste apparaît dans les *Concerti ecclesiastici* de Hortensio Naldi (1607), dans les *Mottetti e Madrigali per cantar solo* (1614) et dans les *Concertini* de Gregorio Allegri (1619).

C'est dans une telle atmosphère que devait se former et se distinguer Giacomo Carissimi. A partir de 1630, il se fixa à Rome, où il travailla au sein de la congrégation du S. Crocefisso in S. Marcello.

Presque tous les historiens sont d'accord pour déclarer que, après Carissimi, on assiste à la décadence de l'oratorio aussi bien en italien qu'en latin. Il se confond peu à peu avec le style et l'esprit de l'œuvre théâtrale, surtout depuis que Arcangelo Spagna supprima le *Storico* dans son oratorio *Deborah* (1656), affirmant ensuite, dans son *Discorso dogmatico*, qu'il s'agit de « *una freddura* » (« une fadaïse »). De nos jours, la nouvelle opinion que nous nous sommes faite au sujet du style baroque du point de vue musical, à la suite des chercheurs modernes (Adler, Schering, Sachs, Haas), devrait nous inciter à reconsidérer l'énorme fatras d'oratorios qui se multiplièrent en Italie dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, et que l'on ne peut qualifier en bloc de décadents alors qu'y figurent les noms de compositeurs tels qu'A. Scarlatti, A. Stradella, A. Corelli, dont la grandeur est désormais reconnue dans le domaine de la musique instrumentale et de l'opéra. Ce qui peut nous aider à reviser et à reclasser le genre qui a prospéré à cette époque, c'est la nouvelle conception des rapports entre Dieu et l'homme. Ce dualisme a été résolu en effet par « l'humanisation du divin ». Kroyer avait observé qu'au XVII^e siècle une nouvelle mystique avait surgi, qui représentait peut-être un retour au sentiment médiéval, lequel avait été étouffé par le culte de l'Antiquité au cours de la Renaissance. Réagissant contre la mystique médiévale, et se référant aux valeurs humaines, n'avait-elle pas abouti au naturalisme et au scepticisme religieux ? La mystique baroque tient compte à son tour de ce naturalisme de la Renaissance, en réaffirmant de son côté les valeurs de l'esprit, mais en les associant à celles de l'être de chair et de la nature. Si cette union ne fut pas toujours équilibrée, et si le sens de l'humain dégénéra en sensualisme — et l'intuition de la

grandeur divine en rhétorique —, là où cette coexistence du sacré et du profane aboutit à une expression esthétique valable, on eut, d'une part, la mystique poétique de sainte Thérèse, de saint Jean de la Croix et, d'autre part, l'œuvre religieuse de Monteverdi, l'oratorio de Carissimi, ainsi que ceux d'A. Scarlatti, Stradella, Pertti, Bononcini et de bien d'autres.

En ce qui concerne l'oratorio latin, le grand nombre de livrets conservés à Rome, à l'Arciconfraternita del Crocifisso et à l'Arciconfraternita Casanatense, montrent que la tendance à l'humanisation du sentiment religieux conduisit parfois les poètes à exagérer l'expression des passions humaines, surtout de l'amour, à partir de certains épisodes de la Bible tels que l'amour de Salomon et de la fille du Pharaon, la séduction de Joseph, le viol de Thamar et de Dina, les histoires de Judith, de Suzanne et de Bethsabée. Mais un voyageur comme Maugars, dans sa *Réponse à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie au 1^{er} octobre 1639*, avoue avoir entendu « l'admirable et ravissante musique » des maîtres qui vivaient à Rome à cette époque, tels Paolo Agostino, V. Mazzocchi, M. Rossi, Frescobaldi, Anton Maria Abbatini, lesquels n'étaient pas des artistes négligeables. Nous pouvons admettre néanmoins que, après Carissimi, l'oratorio perdit l'austérité que lui avait conférée son inspiration biblique et prit surtout un caractère sensuel, préférant des sujets féminins et amoureux. Cet aspect n'est cependant pas dépourvu de sens dramatique, lequel lui vient du contraste entre le sentiment religieux sincère et l'élan de la passion humaine. Et même si, par endroits, l'image poétique est poussée à un point qui contredit la finalité édifiante de l'oratorio, on peut considérer que cela vient d'un excès de sensibilité qui est la caractéristique de ce siècle et en fait également la richesse. En tout cas, bien des musiciens dignes d'attention ont tiré leur inspiration de ces livrets : Severo de Luca, G. B. Bianchini, A. Scarlatti lui-même, Antonio Foggia, Bonifacio Graziani, Bernardo Caffi, Pietro Paolo Bencini, Filippo Bottario, Flavio Lanciani, Giacomo Bonaventura Fei, G. B. Piosello, Bernardo Pasquini (auteur de *Divae Clarae triumphus*), Francesco Acciarello, Domenico

Laurelli, Francesco de Messi et d'autres. Beaucoup de ces musiques ont été perdues ou demeurent ignorées dans les archives : cependant, toutes ne peuvent être sans intérêt.

DIFFUSION DE L'ORATORIO

L'activité de la congrégation de l'Oratoire favorisa la diffusion de l'oratorio italien qui, de local, devint national. A Rome, pourtant, Bernabei, Giansetti, Bicilli, Bianchini, Liberati, restèrent fidèles à la tradition de Carissimi. Avec le style napolitain, l'oratorio devint plus mélodique et moins tendu du point de vue vocal. Ce fut à Bologne, où la congrégation de l'Oratoire s'était fixée dès 1625, que l'oratorio italien eut une large diffusion, avec des exécutions dans les maisons privées des Sampieri, Albergati, Orsi, Spada. Différents musiciens de la fin du siècle s'y essayèrent, entre autres G. Cesare Aresti, Tommaso Pagano (dont un *Gesù nell'orto* est conservé par les oratoriens de Naples), Jacopo Antonio Perti, qui composa également une *Passione*, conservée en l'église de San Petronio. On commença également à composer l'oratorio hagiographique, que l'on peut considérer comme une conséquence de la Contre-Réforme et de la nécessité d'élargir le domaine de l'oratorio pour y intégrer des sujets se prêtant à un mouvement plus dramatique. A cet effet, on choisissait de préférence des saints « actifs », tels saint Jean, saint Augustin, saint Paul et les martyres sainte Agnès et sainte Cécile. L'exemple typique de ce nouveau genre nous est fourni par le *San Giovanni Battista* d'Alessandro Stradella, que l'on a joué encore récemment à Pérouse. Il s'agit d'une œuvre d'une haute valeur poétique et musicale, surtout dans le passage qui exprime le désaccord entre Hérode et sa fille, qui met en valeur les caractéristiques du grand style baroque représenté par le récitatif ample, « spatial », *arioso*, par la liberté mélodique de l'air, par le contraste des nuances instrumentales et l'usage inhabituel du *concerto grosso* dans la partie orchestrale. Une autre œuvre d'un intérêt tout particulier est *La Conversione di Maddalena*, de Giovanni Bononcini que nous avons retrouvée dans la bibliothèque du Conservatoire de Florence et fait transcrire

récemment par Franco Floris. Cet oratorio n'a pas de chœur ni de *Storico*, mais comprend des airs, des récitatifs, des ouvertures et des ritournelles instrumentales. Les personnages sont bien définis et les airs de Madeleine, dans la première partie où elle repousse les invites de l'amour divin, se distinguent de ceux de la seconde partie où a lieu sa conversion. L'instrumentation, qui comprend uniquement des archets accompagnés de clavecin, est variée, colorée, indépendante et assez spontanée. On pourrait dire que, dans sa simplicité de construction, cet oratorio marque déjà le passage du baroque au classique.

Parmi les musiciens qui travaillèrent à Bologne en l'église des oratoriens de Galliera, nous pouvons citer Gian Paolo Colonna (*Mosè legato a Dio*, 1686), Aldrovrandini, Aresti, Torelli, G. B. Vitali (*Giona*, 1692), Attilio Ariosti (*Passione*, 1693), Domenico Gabrielli (*S. Sigismondo*, 1687), Predieri, etc.

A Florence, en l'oratoire de San Firenze, ont travaillé Bernardo Pasquini (*l'Idolatria di Salomone, S. Agnese*), Francesco Gasparini (*Vicerè d'Egitto, Giacobbe in Egitto*, 1695), les deux Veracini, Ottavio Pitoni. Après avoir feuilleté un recueil de livres conservé à Hambourg, on peut conclure que tous ces musiciens ont écrit pour le compte de différentes confréries florentines dites *Buche*, de S. Marco, del Ceppo, del Nicchio, de Santa Caterina, de Bernardino in Pinti, qui furent fermées par le grand-duc en 1785.

Un autre musicien à peu près inconnu mais digne d'attention, Giovan Carlo Clari di Pisa, vivait à Pistoie, où l'on trouve dans les archives du chapitre les oratorios *La Morte di Saul, Ester, Adamo, S. Stefano, S. Cecilia*.

On trouve peu d'oratorios à Venise (un *Juditha triumphans* de Vivaldi a été récemment exécuté à plusieurs reprises à Sienne à l'Académie Chigiana; de son côté Legrenzi en a écrit quelques-uns). Avec la prééminence donnée à l'œuvre scénique, Venise connut surtout des oratorios du genre théâtral, lorsque surgirent, au siècle suivant, les conservatoires féminins.

Il est certain que, au lieu de qualifier *a priori* de baroque et de « maniérée » cette riche moisson de musique d'oratorio de la seconde moitié du XVII^e siècle, nous aurions intérêt à pousser les recherches et les

études, car elle pourrait fort bien être caractéristique de l'esprit de l'époque et offrir aisément l'occasion d'ajouter quelques lauriers à la gloire de la musique italienne.

Adelmo DAMERINI.

BIBLIOGRAPHIE

- CHRY SANDER, F., *Ueber das Oratorium*, Schwerin, 1853.
 WANGEMANN, O., *Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, 3^e édit., Leipzig, 1882.
 BÖHME, F. M., *Geschichte des Oratoriums*, 2^e édit., Gütersloh, 1887.
 PASQUETTI, G., *L'oratorio musicale in Italia*, Florence, 1906.
 ALALEONA, D., *Studi sulla storia dell' oratorio musicale in Italia*, Turin, 1908. (2^e éd. 1945).
 POLTERSON, *The Story of the Oratorio*, 1909.
 SCHERING, A., *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig, 1911.
 KRETZSCHMAR, H., *Führer durch den Konzertsaal*, II, 2 : *Oratorium und weltliche Chorwerke*, 5^e édit., Leipzig, 1939.
 ABBIATI, F., *Storia della musica*, II, 2^e éd., Milan, 1946.
 DELLA CORTE, A., et PANNAIN, G., *Storia della musica*, 3^e éd., I, chap. VI, Turin, 1952.
 DAMERINI, A., *L'oratorio musicale nel Seicento dopo Carissimi*, dans *Rivista musicale italiana*, LV, 1953.

GIACOMO CARISSIMI ET SES ÉLÈVES

DE l'avis de ses contemporains, Giacomo Carissimi doit être considéré comme le plus grand compositeur de l'école romaine et comme celui qui a le premier, au XVII^e siècle, sécularisé l'oratorio musical sur texte latin tiré de l'Ancien Testament. Dans le cadre mondain des manifestations spirituelles du temps, soumises à l'ordre tout-puissant des jésuites, il visait, par le moyen de l'art, à rendre le culte plus accessible aux fidèles grâce à l'extériorisation d'une dévotion qui témoigne d'une grande piété humaine. Et par leur ferveur dramatique nouvelle, les *Histoires sacrées* composées par Carissimi, à la demande de la confrérie du Crucifix, atteignent bien ce but.

Les éléments profanes et théâtraux issus des allégories moralisantes du mélodrame romain du XVII^e siècle, tels qu'on en rencontre dans *La Vita humana* de Marazzoli, y contribuèrent largement; de même l'influence du *mottetto concertato a dialogo*, de caractère monodique narratif — né des expériences du *Teatro armonico* de G. F. Anerio —, qui amena Carissimi à s'opposer à la tradition monotone et trop austère de la *lauda* religieuse qui fleurissait à l'oratoire romain de la Vallicella.

Des exécutions célèbres des œuvres de Carissimi, lors des concerts spirituels les vendredis de carême à l'oratoire du Crucifix, sont décrites par les contemporains, dans les mémoires du voyageur français André Maugars et dans les discours du chanoine Arcangelo Spagna. La renommée en fut si grande qu'elle attira la fleur de la société élégante de Rome, qui fréquentait déjà les spectacles du théâtre du Palais Barberini et les réunions organisées par l'Académie royale fondée par Christine de Suède. La fille de Gustave-Adolphe, convertie à la foi catholique, traita Carissimi avec beaucoup d'honneur : elle lui offrit un collier d'or avec les insignes académiques et assista, durant son premier voyage à Rome

pendant le carême des années 1655 et 1656, à l'exécution de l'*Historia di Abraham et Isaac* au Collège germanique. Carissimi avait déjà la réputation d'un maître excellent et Athanasius Kircher, dans sa *Musurgia universalis*, louait et donnait en exemple le passage le plus connu de *Jephthé*, « *Plorate filii Israel* ». Au cours des siècles, les historiens ont ratifié pour la postérité la réputation de Carissimi. Ainsi le Bolonais Jacopo Antonio Pertti dans l'introduction à ses *Cantate morali e spirituali*, Bourdelot dans un des premiers essais d'histoire musicale et, plus tard, les historiens du XVIII^e et du XIX^e siècle, de Mattheson à John Hopkins et à Charles Burney, tous parlent de lui comme du musicien le plus honoré du XVII^e siècle.

Nous savons par les renseignements biographiques autorisés qu'a réunis Cametti, que Giacomo Carissimi naquit à Marino (Rome) le 18 avril 1605. Son père, Amico, tonnelier (*copellaro*) de son métier, transmet à ses descendants le nom de Carissimi qu'il tira du prénom de son père, Carissimo. Giacomo, le dernier des nombreux fils, perdit sa mère alors qu'il était encore jeune (1622) et son père une dizaine d'années plus tard, ainsi que le montre l'arbre généalogique publié par Cametti. On ne connaît pas le nom de ses maîtres, mais on sait qu'à dix-huit ans il entra comme chanteur à la chapelle de la cathédrale de Tivoli, dirigée par l'archiprêtre Aurelio Briganti-Colonna (d'après Radiciotti). Il y devint organiste en 1625 et conserva ce poste jusqu'en 1627. En 1628 et 1629, il fut maître de chapelle à la cathédrale San Rufino d'Assise, comme on peut le voir dans les livres d'administration et de comptes, ainsi que l'ont montré les recherches récentes du chanoine Mariano Dionigi. Pitoni, dans ses notices de peu de valeur sur les maîtres de chapelle, fait remonter inexactement le séjour de Carissimi à Assise avant 1624 alors que, d'après des documents récents, on sait que ce séjour ne dura que deux ans. Ainsi se trouve retardée jusqu'en 1630 et non 1628, comme l'affirment encore quelques notices biographiques, sa nomination au poste de maître de chapelle à l'église Saint-Apollinaire du Collège germanique de Rome, poste qu'il conserva jusqu'à sa mort. Grêle et d'aspect mélancolique, de haute stature, Giacomo Carissimi avait peu d'exigences matérielles. Il semble qu'on lui ait proposé d'entrer au service

de l'empereur Ferdinand II de Habsbourg et de son successeur, mais qu'il déclina cet honneur avec la plus grande modestie. Il atteignit l'âge de soixante-neuf ans et mourut de la goutte le 12 janvier 1674 dans ses appartements du Collège germanique. Il fut enterré dans l'église Saint-Apollinaire; on a trouvé la liste de ses objets personnels dont on a dressé un inventaire. Ses compositions musicales, pour la plupart en l'état de manuscrits, copiées pour les exécutions à l'oratoire du Crucifix, furent léguées au Collège germanique qui les jugea si précieuses qu'un bref du pape Clément X en interdit l'aliénation et le prêt.

On manque de renseignements précis qui permettraient de dater chronologiquement les œuvres les plus importantes de Carissimi. D'après Kircher, il semble que *Jephthé* ait été composé avant 1649, alors que le musicien était déjà célèbre. Malgré sa grande renommée la diffusion de ses œuvres ne put s'effectuer par l'édition, surtout à la suite de l'interdiction papale concernant les *Histoires sacrées* mises en musique, comme semblerait le prouver aussi une lettre de René Ouvrard à l'abbé Nicaise de Dijon, datée du 24 février 1665, dans laquelle on apprend que Carissimi n'avait pas obtenu le permis d'imprimer. La dispersion et la destruction des archives de Saint-Apollinaire qui suivirent, en 1773, la suppression de la Compagnie de Jésus — tout fut mis au pilon et vendu au poids du papier en même temps que le fameux portrait du maître — favorisèrent l'oubli de la postérité à l'égard d'une grande partie de l'œuvre de Carissimi, restée jusqu'à nos jours presque entièrement inconnue. Les rares copies tardives qui sont encore conservées dans les bibliothèques d'Europe sont le témoignage d'estime des amateurs de chant ou des élèves étrangers, et des séminaristes même du Collège germanique, qui contribuèrent largement à répandre dans leur patrie la renommée de leur maître. C'est grâce à la popularité dont jouit Carissimi en dehors de l'Italie qu'ont été heureusement sauvées les copies manuscrites de ses oratorios et de ses *Histoires sacrées*. On ne trouve dans les recueils imprimés de l'époque que *Jephthé*, *Judicium Salomonis* et *Lamentatio damnatorum*, publié comme motet sur les paroles « *Turbabuntur impii* », seules œuvres conservées pour la postérité par les contemporains eux-mêmes.

Une première source des oratorios et des *Histoires* se trouve à la Staats- und Universitäts-Bibliothek de Hambourg. Il s'agit d'un manuscrit ND VI Mus. 2445 Ms., provenant de la collection d'Aristide Farrenc et acquis par Chrysander en 1866. Il contient onze compositions avec basse continue non chiffrée. Il avait appartenu à l'abbé Joseph-Marie Terray, contrôleur général des finances et passa à des possesseurs divers qui ne le conservèrent pas intact puisque quatre ou six feuillets manquent à la fin de l'oratorio *Diluvium universale*. Outre les quatre oratorios, *Jephthé*, *Baltazar*, *Jonas* et *Judicium Salomonis*, publiés par Chrysander, on y trouve en exemplaire unique *Diluvium universale*, *Martyres*, *Felicitas beatorum* (dont un autre manuscrit, dans lequel manquent la *sinfonia* et des parties instrumentales, est à la Bibliothèque nationale de Paris).

Une seconde source se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris sous la cote Vm¹ 1468-1476 : il s'agit de neuf fascicules (le dixième qui contenait *le Jugement dernier* manque aujourd'hui). Ces manuscrits proviennent de la collection de Sébastien de Brossard offerte en 1725 au roi Louis XV et versée ensuite à la Bibliothèque royale. L'origine italienne de ces copies semble prouvée par le fait que les parties de soprano sont écrites en clef d'*ut* première, selon la graphie en usage en Italie; cependant, dans la plus grande partie des compositions, la basse continue est chiffrée. Quelques adjonctions écrites en français sont postérieures. Parmi les *Histoires*, on trouve : *Abraham et Isaac*, *Vir frugi et Pater familias*, *Job*, en exemplaires uniques, ainsi que toutes les autres déjà existantes à la bibliothèque de Hambourg, et l'*Extremum Dei Judicium* (ce dernier se trouve aussi, en manuscrit, à la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles).

LES ORATORIOS ET LES HISTOIRES SACRÉES

Pour les compositions bibliques de Carissimi, la division en *oratorios* et *Histoires*, que l'on trouve à la table de la collection de Hambourg, nous rapproche plutôt de l'interprétation d'Alaleona que de celle de Brenet; celle-ci, peu clairement définie, ne répond pas à la variété des formes de chacune de ces compositions qui, pour cela même — comme on le verra plus loin —, ne se prêtent

pas à une classification générale et encore moins absolue. Plutôt que d'une distinction impropre, qui ne vient pas le moins du monde d'une nomenclature historique de l'époque, il s'agit d'une question de terminologie. En effet, beaucoup d'oratorios composés pour les compagnies religieuses tirèrent précisément leur nom de ces « histoires » sacrées qui se récitaient d'après l'Ancien Testament, pour se différencier probablement ensuite en une catégorie particulière.

L'oratorio musical en cette période de formation, sous ses aspects variés, libres, et par là même impossibles à classer, oppose l'élément narratif à l'élément lyrique en introduisant dans l'action dramatique des personnages symboliques. Le style de la cantate morale ou semi-religieuse et du *motetto concertato* avec dialogues entre les soli ou entre plusieurs chœurs s'y trouve associé avec des passages strictement en récitatif. En effet, Carissimi ne respecte pas toujours la tradition qui veut que, dans l'oratorio comme dans la Passion, la narration des événements bibliques soit confiée généralement au récitant (*historicus*). Ce rôle impersonnel, en tant que figure conventionnelle, est souvent confié à des parties vocales ou à des personnages divers, par souci de la variété et du contraste. L'action est quelquefois exposée par les protagonistes mêmes du drame sacré ou par un seul personnage incarné par la masse chorale. Les oratorios les plus connus, *Jephthé*, *Baltazar*, *Jonas* et *Judicium Salomonis*, confient au personnage traditionnel du récitant le seul rôle narratif. Trois autres oratorios importants mais moins connus, *Extremum Dei Judicium*, *Dives malus* et *Diluvium universale*, expriment aussi le rôle narratif de l'*historicus* en le différenciant des autres personnages bibliques dont la partie vocale tantôt est liée à leur nom, tantôt omet ce nom en laissant cependant deviner de quel protagoniste il s'agit. Ainsi, dans l'*Extremum Dei Judicium*, l'*historicus* est personnifié par le Prophète et le récit dramatique alterne successivement avec la voix du Christ, celle des anges et le dialogue choral des âmes. De même, dans le *Dives malus*, l'élément narratif est aussi confié à l'*historicus* auquel s'opposent le personnage principal du mauvais riche et le chœur qui, en un suprême avertissement du ciel, condamne les méchants. Mais dans le *Diluvium universale* nous avons, au contraire, d'une part les

principaux protagonistes, la voix de Noé, celle du Seigneur, et d'autre part le chœur dialogué qui décrit les événements du Déluge et l'entrée des animaux dans l'arche. Ce n'est qu'au milieu de la composition qu'intervient le rôle narratif de l'*historicus* avec des airs chantés en solo.

Lorsqu'on en vient aux *Histoires sacrées*, les différences s'affirment rigoureusement : le texte y est, en effet, confié directement aux différents personnages qui font revivre l'action biblique par leur dialogue alterné de récitatifs et d'airs. Dans l'*Historia di Job*, par exemple, il n'y a que trois protagonistes, l'Ange (soprano), Job (contralto) et le Diable (basse) qui exposent successivement les trois épisodes de l'action avec le seul soutien de la basse continue (orgue) sans autres instruments. La capricieuse fantaisie de Carissimi, sensible à la vision surnaturelle du monde infernal et apocalyptique, évoque le personnage « malin » du Diable grâce à une tessiture vocale hardiment étirée de l'aigu au grave :

Le Diable

e - va - si e - go so - lus ut nunci -

- aremutnunci.a - rem ti - - bi.

Ex. 1.

Le même chanteur personnifie à son tour le récitant sous les traits du messager qui prédit au moins trois fois les malheurs à venir. Le patient Job répond sur le ton d'une paisible méditation lyrique avec trois reprises variées en mouvement ternaire et adresse à Dieu les paroles fatidiques de résignation. L'Ange inspire la force à l'homme malheureux, admoneste l'esprit du mal et le chasse. Quelques silences intentionnels dans les parties vocales de Job et de l'Ange donnent au discours musical une puissance suggestive. Il y a des instants d'intense émotion durant lesquels seul le silence peut répondre au chant. Dans le rapide *terzetto* final, avec son ingénieuse répétition de la marche harmonique, les violents accents du Démon s'opposent au chant de Job et de l'Ange qui louent le Seigneur. Ils bénissent son nom, et avec le changement inattendu de la mesure (de trois temps à quatre temps), il semble qu'un rayon de lumière, descendu du ciel, illumine dans les dernières mesures le martèlement fantastique et libre des deux voix qui chantent leur allégresse.

Dans l'*Historia di Ezechia*, le rôle du récitant est confié au contraire aux Anges (deux sopranos qui peuvent être soit solistes, soit détachés du chœur, suivant les disponibilités) qui racontent l'histoire en alternant avec la voix du Seigneur (basse), celle du prophète Isaïe (contralto) et celle d'Ezéchiel (ténor). Les valeurs expressives du texte biblique dictent leur loi à la musique de Carissimi chaque fois que, par le moyen de l'harmonie, il entend représenter avec réalisme les personnages du drame sacré. L'évocation de la douleur humaine dans l'*arioso* d'Ezéchiel, avec ses trois reprises séparées par des ritournelles instrumentales pour deux violons et basse, est considérée comme l'une des déplorations les plus expressives de Carissimi par le chromatisme de sa ligne vocale qui module aux tonalités éloignées. Dans le finale, un choral figuré suggestif, d'un rythme insistant, annonce pour l'éternité l'accomplissement miraculeux de la volonté divine.

Dans l'*Historia di Abraham et Isaac*, la partie narrative est spécialement confiée au récitant, tandis que dans le *Vir frugi et Pater familias*, l'action se déroule entre les deux personnages du *Vir* et du *Pater* et se termine avec le chœur.

Le rôle traditionnel du récitant, en tant que personnage abstrait, n'est plus distinct dans les *motetti concertati*

pour soli et chœurs comme *Lamentatio damnatorum*, *Felicitas beatorum* et *Martyres*; le texte biblique y est exposé par un personnage collectif : les âmes des damnés, les bienheureux dans le ciel, les martyrs chrétiens. Musicalement, ceux-ci sont représentés par le chœur en une alternance d'ensembles et de solistes qui font aussi partie du chœur lui-même. La dramatique *Lamentatio damnatorum*, avec ses inflexions chromatiques caractéristiques, offre un exemple admirable du style personnel de Carissimi. La douloureuse invocation des âmes « *Heu, nos miseros* », rendue plus ténébreuse grâce au timbre des voix masculines, retrouve l'écho fameux du « *Plorate* » de la fille de Jephté. A cela s'oppose l'allégresse du motet biblique *Felicitas beatorum* pour voix de femmes, où nous retrouvons l'influence des *Psaumes* de Monteverdi dans un passage typique en canon sur une basse obstinée. Les trois parties de soprano, tantôt en trio, tantôt en solo, déroulent leurs épisodes joyeux ou pathétiques, avec des moments d'un chromatisme exquis; le chœur de femmes termine le motet dans l'allégresse. Dans les *Martyres*, la fonction du récitant est assumée, au contraire, par la voix du Seigneur à laquelle répond le chœur des saints qui glorifient l'Eternel au milieu des souffrances de leur martyre.

La puissance de l'élément choral est amplement développée par Carissimi dans les compositions du manuscrit de Hambourg où il emploie des masses vocales à trois chœurs d'un grand effet sonore et d'une grande force expressive.

Les motets moins importants, surtout ceux conservés en manuscrit à la Bibliothèque Fitzwilliam de Cambridge, à la Bibliothèque universitaire d'Upsala et à celle du Conservatoire de Paris, évoquent déjà les grandes visions bibliques dans leurs titres suggestifs comme : *Dialogo Angelo et Anima*, *Parce heu, parce jam o Jesu mi*, *Sur le Purgatoire*, *Sur la Charité*, *Duo ex discipulis* (*Histoire des pèlerins d'Emmaüs*). De nombreux autres, sur des textes traditionnels de motets, reflètent, au contraire, les clairs-obscur de l'accentuation vocale de Carissimi. On n'en peut dire autant des messes en général, composées dans le style sévère de la polyphonie palestrinienne suivant la tradition la plus rigide de l'école romaine, vraiment vivace chez Carissimi puisque, ressuscitant un genre vieux

de plusieurs siècles, il eut encore l'idée de composer sur le ténor de *l'Homme armé* une messe qui est sans doute l'une des dernières du genre.

Nous reconnaissons à Carissimi une personnalité musicale unique qui surpasse celle de ses prédécesseurs et de ses contemporains, de Maurizio Cazzati à Luigi Rossi, de Cesti à Legrenzi. Outre la ferveur mystique d'un sentiment religieux austère on trouve dans son art une vision plastique de la réalité humaine, fruit de sa nature musicale dramatique et un peu théâtrale. Les raccourcis hardis des maîtres du XVII^e siècle semblent, en effet, animer les allégories et les personnages de ses *Histoires* bibliques.

Les dernières lueurs du *stile concitato* de Monteverdi et ses hardiesses harmoniques, comme l'usage de la dissonance par l'anticipation de la partie chantée, se retrouvent dans la musique de Carissimi.

Exemple d'anticipation de la partie chantée dans la cadence finale de la cantate *Pene d'amore*.



Ex. 2.

L'usage des ornements vocaux en légères touches de chromatisme ne va pas jusqu'à un style trop orné, mais ne fait qu'enrichir l'imitation onomatopéique du mot dans l'esprit de la tradition madrigalesque. Car notre musicien se révèle un maître dans l'art d'exprimer avec naturel les paroles au moyen de la musique et il choisit toujours le procédé vocal le mieux adapté. Sensible à la signification intime des textes bibliques, il déroule la narration sacrée avec un sens profond de la vérité et de l'efficace dramatique en une succession de récitatifs et

d'*ariosi* dont les accents et les inflexions vocales s'opposent avec bonheur. La variété et la liberté de la mélodie discrètement fleurie de vocalises, toujours en liaison expressive avec le texte, offrent au chanteur les plus grandes possibilités d'interprétation et mettent en valeur ses qualités de virtuosité et de diction. Si bien que, à l'analyse comme à l'audition, tant de naturel dans la déclamation musicale et tant de puissance dans l'émotion atteignent les plus hauts sommets des sentiments humains.

LES CANTATES

En ce qui concerne la musique profane de Carissimi, la plus grande partie de ses cantates de chambre (sauf quelques-unes publiées en éditions modernes) est inédite et peu connue. Ce n'est que par l'examen des œuvres de ses prédécesseurs et de ses contemporains — Grandi, Ferrari, Mazzocchi, Luigi Rossi, Cesti, Legrenzi, Giovanni Paolo Colonna ou Maurizio Cazzati — que l'on pourrait évaluer les influences stylistiques subies ou exercées par Carissimi en tant que représentant de l'école romaine. Sa vaste production est dispersée dans de nombreuses bibliothèques d'Italie et d'Europe avec les fonds importants qui se trouvent à la Vaticane, à la bibliothèque Estense de Modène et dans d'autres centres moins importants comme Naples, Florence, Venise et, en Angleterre, au British Museum. Les six manuscrits provenant des legs Chigi et Barberini à la Vaticane rassemblent un peu moins d'une vingtaine de cantates de Carissimi avec de nombreuses autres de Marazzoli, Luigi Rossi, Agostini et Pasquini. Toutes ne résistent pas à un examen approfondi et n'offrent pas un intérêt musical qui dépasse le goût alors en honneur dans l'*Arcadia musicale*. Et c'est ce qui justifie peut-être le jugement trop sommaire que Prunières nous a laissé à ce sujet. Il devait considérer l'œuvre profane de Carissimi comme trop marquée par l'austérité académique et trop dépourvue de la chaleur qui anime les cantates de l'école napolitaine illustrée par Luigi Rossi. Cependant, si l'on néglige les scories qui ne représentent qu'une concession au goût mondain du temps, on peut découvrir des pages hautement significatives par le naturel et l'émotion; ainsi dans la cantate *Deh memoria e che più chiedi*, du fonds Chigi, qui comporte

cinq reprises de la mélodie principale avec développements différents, terminées chaque fois par une brève *coda* instrumentale, comme un refrain. Cette œuvre révèle un Carissimi chez lequel la puissance et l'ampleur du souffle mélodique se dessinent avec un vigoureux relief juste enrichi de la couleur qu'il faut pour exprimer, par de légères touches de chromatisme, les regrets d'un amant qui se souvient avec désespoir de ses amours perdues. Ce n'est pas le ton pathétique du genre « larmoyant », mais le cri naturel et sincère d'une douloureuse passion. Le plus souvent, des textes étranges, dans lesquels on retrouve les reflets fastueux et les vastes décors du théâtre baroque, excitent l'inspiration de notre musicien. La cantate *Crolla il mondo*, elle aussi du fonds Chigi, qui revient au naturisme allégorique d'une poésie inspirée par une Arcadie peuplée de monstres et de phénomènes surnaturels, en est un exemple admirable.

Du point de vue de la forme, les cantates de Carissimi, comme d'ailleurs celles de ses contemporains, sont constituées d'une succession de récitatifs et d'ariosi. La forme de *canzone* ou *canzonetta* à refrain, dans laquelle les différentes strophes sont chantées sur le même air, existe aussi comme un genre à part. Carissimi en a de gracieuses, de ton mélancolique sur un rythme à six-huit, dans lesquelles on retrouve l'influence napolitaine. Parmi les cantates de la bibliothèque Estense, il s'en trouve quelques-unes de ce type; l'art de notre musicien y a assimilé les éléments du pathétique conventionnel de la lyrique du xvii^e siècle qu'il s'attarde encore à exprimer en de belles périodes et avec des effets de chant épanoui. Ainsi, par exemple, la cantate (plutôt chanson strophique) *Pene d'amore* sur des paroles du poète arcadien Domenico Benigni, ou la célèbre *canzonetta M'avete chiarito tiranne pupille*, qui se trouve dans un manuscrit florentin. D'autres cantates de la bibliothèque Estense adoptent, au contraire, un ton plus dramatique comme *O voi ch'in arid'ossa* et *Suonerà l'ultima tromba* qui s'inspirent toutes les deux du *Jugement dernier*, sur un texte de Domenico Benigni, et qui trouvèrent encore au xviii^e siècle une résonance si forte que Mattheson les cite dans son *Grundlagen einer Ehren-Pforte*. Les paroles ont une saveur plus mythologique que biblique et Carissimi y fait une entorse à l'habitude qu'il a de choisir des textes latins pour ses compositions

religieuses. La forme musicale s'en tient au style de la cantate avec une division en plusieurs parties; les procédés vocaux se réclament d'intervalles mélodiques caractéristiques avec appels insistants des trompettes qui annoncent la Némésis divine. Dans les salons de la Rome des Barberini et de Christine de Suède, ces images réalistes devaient avoir un effet dramatique certain, car elles s'opposaient à l'élégance gracieuse, à ce qu'il y avait de brillant, mais souvent de conventionnel, dans les concerts de l'époque.

Un groupe de compositions à part, qui se trouvent parmi les motets de la bibliothèque du Conservatoire de Paris, portent le titre (en français dans le manuscrit) de *Plaisanteries*, dû au caractère humoristique du texte. En forme de cantate, l'histoire du *Testament de l'Ane*, qui se rattache aux farces des clercs du Moyen âge, est illustrée musicalement avec des traits burlesques. L'*Histoire des Cyclopes* et le *Requiem burlesque latin et français*, où le motif latin du requiem apparaît comme chant donné, sont composés en style polyphonique typiquement homophone.

On trouve chez Carissimi un sens nouveau de la construction tonale suivant un ordre de modulations qu'il enchaîne et développe avec une maîtrise absolue. Parmi les formules harmoniques qu'il emploie le plus fréquemment, il faut signaler la cadence rompue (sixte napolitaine) en mode mineur dans laquelle la basse descend du sixième au cinquième degré, l'emploi successif de l'accord de sixte, tandis que les dissonances de septième sont introduites par des procédés d'enchaînement en style de séquence.

Exemple de cadence avec basse descendant du sixième au cinquième degré, dans Historia di Ezechias.





Ex. 3.

Enchaînements d'accords de septième dans la cantate Deh memoria.



Ex. 4.

On observe aussi l'emploi fréquent de l'appoggiature et l'anticipation de la partie de chant quand, dans les cadences finales, la mélodie du soprano émet à l'avance une des notes constitutives de l'accord de résolution qui va suivre. Il est facile de retrouver tous ces procédés harmoniques dans les œuvres des prédécesseurs de Carissimi, depuis Emilio del Cavaliere (interrogation mélodique du chant qui monte du premier au second degré) jusqu'à Monteverdi (emploi dissonant de la septième) et Marazzoli (anticipation à la partie du chant). Ce sont des formules expressives dont toute la musique de Carissimi est imprégnée.

En ce qui concerne les instruments, nous les trouvons presque toujours dans les compositions religieuses de Carissimi et en particulier dans les *Histoires sacrées* et dans les oratorios. L'œuvre commence, en général, par une *sinfonia* (grave); puis viennent des ritournelles instrumentales pour deux violons qui accompagnent les

airs, en imitation avec le chant, ou bien s'associent au chœur, soit en le doublant pour en renforcer la sonorité, soit par une ligne mélodique différente, proprement instrumentale.

La personnalité de Carissimi a exercé une influence considérable sur ses contemporains, de Cesti à Scarlatti, mais plus grande encore sur ses élèves d'Allemagne. La renommée musicale du maître de chapelle de Saint-Apollinaire ne pouvait, en effet, trouver de meilleurs agents que parmi les séminaristes qui étudiaient la musique au Collège germanique de Rome. Parmi ceux-ci, il faut noter les Allemands Christoph Bernhard, Johann Kaspar von Kerll et Johann Philipp Krieger. C'est grâce à eux que le petit traité *Ars cantandi*, écrit par Carissimi pour ses élèves, nous a été conservé dans une traduction allemande plusieurs fois réimprimée. L'insertion erronée du *Judicium Salomonis* de Carissimi parmi les œuvres de Samuel Bockshorn, dit Capricornus, montre d'ailleurs combien les œuvres du maître romain étaient étudiées et copiées par les musiciens allemands contemporains, comme ce fut le cas aussi pour d'autres compositeurs italiens tels que Bonporti et Vivaldi.

LES ÉLÈVES DE CARISSIMI

CHRISTOPH BERNHARD

Né à Dantzig en 1627, mort à Dresde le 14 novembre 1692, il est peut-être le musicien allemand le plus représentatif de la période qui va de Schütz à Bach. Il fut l'élève préféré de Schütz dont il avait suivi l'enseignement. Il se familiarisa avec la culture musicale italienne durant les deux séjours qu'il fit dans la péninsule (le second en 1657), où il rencontra Carissimi qui exerça une profonde influence sur sa formation artistique. Il lui arrive, à lui aussi, de pratiquer le genre sévère de la messe à plusieurs voix et instruments, et de traiter le *mottetto concertato* à la manière du maître de Saint-Apollinaire. Un recueil de Bernhard contenant des compositions de ce genre, et qui se trouve à la Bibliothèque universitaire d'Upsala, ainsi

qu'un recueil semblable de Carissimi, permettent de découvrir une affinité de conception entre les deux musiciens et entre les structures formelles de ces œuvres. Bernhard, comme Carissimi, emploie, outre le chœur en dialogue, les motets à trois et quatre voix avec deux violons et basse continue comme dans *Surrexit Christus* et *Tribulaver si nescirem*, d'une grande force d'expression dramatique. Rompant avec l'usage des paroles latines, il a recours aussi à des textes allemands dans quelques-uns de ses motets comme *Wahrlich, ich sage euch*, motet en dialogue entre la basse, le chœur et les instruments. Ses relations avec Carissimi lui permirent de connaître, dans ses inflexions vocales si particulières, le style du récitatif alors en usage en Italie dans la cantate tant spirituelle que profane.

JOHANN KASPAR VON KERLL

Né à Adorf, Saxe, le 9 avril 1627, mort à Munich le 13 février 1693, après avoir étudié à Vienne avec le maître de chapelle de la cour, Giovanni Valentini, il se rendit à Rome pour se perfectionner dans le jeu de l'orgue auprès de Frescobaldi et suivre au Collège germanique l'enseignement de Carissimi. L'atmosphère des *Histoires sacrées* à la confrérie du Crucifix influença son drame d'inspiration jésuite — Kerll s'était converti au catholicisme — *Pia et fortis mulier*. Dans ses motets religieux, dispersés dans les bibliothèques allemandes, le choix de textes latins d'un réalisme suggestif montre une certaine affinité avec les textes préférés par Carissimi, riches d'inflexions vocales sur des paroles d'imploration et de désespoir. Le style de son récitatif est franchement expressif et ses airs, ornés de traits de virtuosité, suivent une ligne mélodique tout italienne. On en trouve un exemple frappant dans les cantates et les *duetti* avec basse continue qui se trouvent en manuscrit à Bologne aux archives de San Petronio et à la bibliothèque du Conservatoire. Ses compositions religieuses comportent une basse chiffrée, le plus souvent avec accompagnement de violons et d'altos et quelquefois aussi de trompettes. Il cultiva également le genre de la messe polyphonique pour plusieurs voix et instruments, de même que le genre théâtral avec quelques mélodrames qui furent représentés dans la capitale bavaroise.

JOHANN PHILIPP KRIEGER

Né à Nuremberg le 26 février 1649, mort à Weissenfels le 6 février 1725, il séjourna à Venise où il étudia avec Rosenmüller et Rovettini pour passer ensuite à Rome afin de se perfectionner dans l'étude de l'orgue avec Abbatini et Pasquini en 1672-1673. Ses relations avec Giacomo Carissimi lui inspirèrent la composition de nombreux motets, dont quelques-uns sont en dialogue avec les instruments (même les trompettes) et qui sont de préférence écrits sur des textes allemands bien que les paroles latines ne soient pas pour cela toujours négligées, comme le prouve son *Venite pastores* ou son *Exaltabo tibi*, mis également en musique par Carissimi. On en trouve des recueils manuscrits dans les bibliothèques de Darmstadt et d'Upsala, celle-ci déjà célèbre pour les quelques motets de Carissimi qu'elle conserve. Krieger développa son activité d'organiste et occupa le poste de maître de chapelle à la cour de Halle.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Né à Paris vers 1636, mort dans la même ville le 24 février 1704, il fit à son tour connaître le nom de Carissimi en France en se vantant d'avoir été son élève. Il est probable qu'il favorisa l'exécution des oratorios de son maître à l'église des Théatins à Paris. Pendant sa jeunesse, à Rome, il fréquenta le Collège germanique et apprit de Carissimi, non seulement le contrepoint et la polyphonie à plusieurs voix avec dialogue entre plusieurs chœurs, mais surtout le style et la forme des *Histoires sacrées* en tant que genre représentatif d'une expression dramatique intense. À la suite de son séjour de trois ans en Italie, il copia des œuvres de Carissimi, entre autres *Jephte*, et une messe de Beretta, tout en écrivant ses *Remarques sur les messes à 16 parties d'Italie*. Devenu ensuite à Paris maître de chapelle à l'église Saint-Louis et professeur de musique au collège Louis-le-Grand, il s'introduisit dans le cercle des jésuites, suivant en cela l'exemple de Carissimi à Rome, et pratiqua le genre spirituel des *Histoires sacrées*. C'est probablement de cette période que datent *Extremum Dei judicium*, *Filius prodigus*, *Historia Esther*, *Josue*, *Judicium Salomonis*, *Judith*, qui montrent dans le

récitatif ce naturel dans le ton et cette union du chant et des paroles qui caractérisent le style de Carissimi. Le développement de la partie instrumentale lui est au contraire très personnel avec un emploi plus grand des instruments et un plus grand nombre de passages (*sinfonie* et *ritornelli*) écrits en large développement d'imitation contrapuntique, qui s'opposent aux sévères et squelettiques parties pour deux violons, souvent même à l'unisson, que l'on trouve dans les œuvres religieuses de Carissimi, lequel, il est vrai, obéissait peut-être aux ordonnances papales. Certes, Charpentier ne se montre pas fidèle à la tradition romaine qui interdisait l'emploi de nombreux instruments dans la musique religieuse, mais il développe ses interludes instrumentaux dans l'esprit de l'ouverture française, qui, à son tour, devait influencer Bach lui-même, et il accompagne ses airs de nombreux instruments à cordes et quelquefois aussi des bois et des cuivres. Les motets en dialogue de la collection Brosard composés par Charpentier montrent, comme chez Carissimi et sur des textes analogues, comment le *Motet pour les Trepasses* et les exclamations chantées telles que « *Miseremini mei!* » « *Heu! mihi Domine usque quo non parcis mihi* », « *Ah! ah! poenis crucior nimis asperis* », « *Ah! flammis uror nimis acerbis* » se rapprochent de la *Lamentatio damnatorum* du maître de Saint-Apollinaire. D'autres textes, comme le *Dialogus inter Christum et peccatores*, *Dialogus inter Magdalenam et Jesum*, *Tentavit Deus Abraham*, inspirés des Saintes Ecritures de l'Ancien et du Nouveau Testament, sont bien faits pour exprimer aux fêtes de l'Eglise la ferveur spirituelle des fidèles, avec un langage musical fortement dramatique. Dans la partie vocale de ses œuvres religieuses, Charpentier a hérité de son maître la richesse de la mélodie faite d'un souffle large et de contrastes verbaux, l'usage d'intervalles harmoniques typiques et de modulations inopinées teintées de chromatisme, qui traduisent admirablement le réalisme narratif des *Histoires sacrées*, genre qu'il a abondamment cultivé. Ses contemporains le tinrent en grande estime et le considérèrent comme « aussi savant que les Italiens » parce qu'« il a possédé au suprême degré l'art de joindre aux paroles les sons les plus convenables ».

BIBLIOGRAPHIE

ALFIERI, P., *Notizie intorno a G. Carissimi*, « Gazzetta musicale », Milan, 1851, 1855.

FROGGATT, A. T., *The Oratorios of Carissimi*, « Musical Opinion », XX, Londres, 1897.

CHRYSANDER, F., dans *Allgemeine Musikzeitung*, 1876, et *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1897.

BRENET, M., *Les oratorios de Carissimi*, « Rivista musicale italiana », 1897.

RADICIOTTI, G., *L'arte musicale in Tivoli*, 1907.

PASCHETTI, G., *L'oratorio musicale in Italia*, 1908.

LEICHTENTRITT, H., *Geschichte der Motette*, 1908.

SCHERING, A., *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig, 1911.

SCHMITZ, E., *Geschichte der weltlichen Solokantate*, 1914; 2^e édit., Leipzig, 1955.

CAMETTI, A., *La Patria di G. Carissimi*, « Corriere d'Italia », 1914.

CAMETTI, A., *Primo contributo per una biografia di G. Carissimi*, « Rivista musicale italiana », 1917.

PRATELLA, B., *G. Carissimi e i suoi oratori*, « Rivista musicale italiana », 1920, et dans « Pensiero musicale », 1924.

VOGL, E., *Die Oratorientechnik Carissimis*, Dissertation de l'université de Prague, 1927.

BEVERIDGE, L., *Giacomo Carissimi, a Study of his Life and Music, etc.*, Ph. D. Dissertation, Harvard University, 1942.

GHISI, F., *Due cantate del Giudizio universale di G. Carissimi*, dans « Rassegna musicale », 1948.

GHISI, F., *The Oratorios of Giacomo Carissimi*, K. B., Lunenburg, 1950.

GHISI, F., *Il lamento di Maria Stuarda, di Carissimi*, « Rassegna musicale », 1951.

CHRISTOPH BERNHARD

Bibliographie récente et complète dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Cassel, vol. VIII-IX.

JOHANN KASPAR VON KERLL

Biographie et œuvres d'orgue publiées par A. Sandberger dans *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, 2^e année, vol. II.

GUBLER, A. C., *The Masses of Johann Kaspar Kerll*, Disserta-

tion de l'université de Michigan, Ann Harbor School of Music, 1953.

Bibliographie dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

JOHANN PHILIPP KRIEGER

Bibliographie dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Bibliographie dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Cassel, vol. XV-XVI.

HITCHCOCK, H. W., *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier*, Dissertation de l'université de Michigan, Ann Harbor School of Music, 1953.

FRANCE

AIR DE COUR ET BALLET DE COUR

DURANT le dernier tiers du XVI^e siècle un changement fondamental se produisit dans la conception de la musique. Une période commençait au cours de laquelle les procédés d'écriture, le style et les principes esthétiques allaient se transformer. Dès le début du XVII^e siècle, les tendances nouvelles se manifestèrent rapidement en Italie avec l'avènement du *stile rappresentativo*, puis de l'*opéra*. En France, par contre, comme dans les autres pays européens, elles allaient s'affirmer progressivement et selon un lent processus. Certes, une même fermentation d'idées était apparue simultanément dans les deux pays latins. Les préoccupations des humanistes qui avaient fondé, en 1571, l'Académie de poésie et de musique, puis animé le mouvement de *musique mesurée à l'antique* rejoignaient à certains égards celles des Florentins. Cependant les musiciens français, en dépit du courant puissant qui s'établissait, allaient avec une prudente réserve s'appliquer à faire leurs propres expériences. Celles-ci aboutirent au début du XVII^e siècle à la constitution de formes vocales originales qui, sans rompre brusquement avec le passé, se rattachaient à l'esprit nouveau de la monodie accompagnée, l'*air de cour*, la *chanson à voix seule* et le *récit chanté*. Ces formes devinrent en même temps avec la danse les éléments constitutifs d'un spectacle, le *ballet de cour*, qui se développa sous le règne d'Henri IV et atteignit son apogée dans les premières années du règne de Louis XIII avec le *ballet mélodramatique*, préfiguration de l'*opéra* français.

L'air de cour, à vrai dire, se rattachait à une tradition jamais totalement abandonnée, dont on trouve des exemples dans tout notre Moyen âge et qui s'était perpétuée au XVI^e siècle, où les pièces polyphoniques étaient souvent exécutées — le *dessus* étant seul chanté — avec accompagnement de luth; il se rattachait aussi à

une tradition populaire qui n'avait jamais perdu de sa vigueur et qui avait acquis droit de cité dans la musique savante sous la forme de l'air, issu de l'ancien « vaudeville ». Un nouveau style de caractère homophonique que, dans son *Traité de la musique théorique et pratique* (1639), A. Parran appellera « musique d'air » avait pris définitivement le pas sur la polyphonie et s'opposait nettement par son organisation interne à celui de la chanson française, des messes ou des motets. Des musiciens comme Lassus, Janequin, Costeley avaient sans doute juxtaposé parfois l'ancien et le nouveau style; mais l'usage de l'*accord* formé par la prononciation simultanée d'une même syllabe dans chacune des parties de la composition et sur lequel allait se fonder l'harmonie moderne tendait maintenant à se généraliser. La nouvelle forme de l'air, bientôt appelé air de cour, affirmait la prépondérance du *dessus* qui chantait la mélodie et du *bassus* sur les notes duquel s'édifiaient les accords. Le *bassus* n'avait pas encore le sens de la *basse continue* des Italiens; s'il n'assumait pas seul la fonction d'accompagnement, il s'affirmait comme une partie de soutien indispensable à l'architecture de l'œuvre. Quant au *dessus*, il allait conquérir lentement une liberté, une agilité et un lyrisme en harmonie avec le lucide rationalisme des Français, tandis que les autres voix, soit chantées, soit réduites au luth, le soutiendraient et souligneraient avec souplesse ses inflexions.

La fin du xvi^e siècle avait été profondément troublée par les luttes religieuses. En 1598, la paix de Vervins et la promulgation de l'édit de Nantes, en ramenant le calme dans les esprits, avaient créé un climat favorable aux activités artistiques. Toute une société souhaitait trouver dans les divertissements l'oubli des souffrances et des misères passées. Musique, danse, poésie prirent rapidement une place importante dans la vie des gens de cour et des bourgeois. Henri IV venait de réorganiser sa musique et se plaisait à entendre chanter et à voir représenter force ballets. Les courtisans commençaient à se réunir dans des cercles mondains, où, mieux encore que dans l'entourage d'un roi qui avait un peu trop guerroyé, les conventions sociales reprenaient le dessus. Après la mort du roi, la musique devint le passe-

temps favori de la cour. Louis XIII, amateur plus éclairé et plus passionné que son père, se plut à organiser des concerts, à passer ses soirées avec les musiciens de sa Chambre, à danser dans les ballets et même à composer. En même temps s'ouvraient à Paris et en province, à l'instar de l'hôtel de Rambouillet, des salons aristocratiques où se développèrent, avec la politesse des manières, le goût du langage châtié et du beau chant. Les amateurs, dont le nombre se multipliera dans les ruelles au temps de Mazarin, aimaient non seulement converser mais aussi chanter les airs à la mode en s'accompagnant au luth.

Le luth, utilisé de plus en plus, non seulement comme instrument soliste, mais comme instrument d'accompagnement, allait au cours des quarante-cinq premières années du siècle jouer un rôle musical et social comparable à celui du piano au *xix^e* siècle. Doté à la fin du *xvi^e* siècle de cinq *chœurs* ou doubles cordes accordées à l'unisson ou à l'octave et d'une *chanterelle*, il s'enrichit par la suite dans le grave de cordes à vide qui permirent de renforcer les basses. S'il ne fut plus tard l'objet d'aucune modification, toute une famille d'instruments dérivés comme le théorbe, le chitarrone, le luth théorbé, l'archiluth, pourvus de cordes plus nombreuses, devinrent d'usage courant. Instrument d'intimité aux sonorités subtiles, apte à rendre toutes les nuances de l'expression, le luth incarna la musique, symbolisa l'amour et la galanterie et devint l'instrument des « soupis » et des « mourantes plaintes ». Princesses et précieuses, Anne d'Autriche et Louis XIII lui-même s'y adonnèrent avec ardeur. Les luthistes, amateurs ou professionnels, devinrent bientôt aussi nombreux que les chanteurs. Nul ne songeait à nier les « pouvoirs » de l'instrument que François René, dans son *Essai des merveilles de la nature* (1629) peignait avec un enthousiasme savoureux :

...On fait dire au luth tout ce qu'on veut, et fait-on des Auditeurs tout ce qu'on veut. Quand un brave joueur en prend un, et pour tater les chordes et les accords se met sur un bout de table à rechercher une fantaisie, il n'a sitôt donné trois pinçades, et entamé l'air d'un fredon, qu'il attire les yeux et les oreilles de tout le monde : s'il veut faire mourir les chordes sous les doigts, il transporte tous ces

gens, et les charme d'une gaye melancholie, si que l'un laissant tomber son menton sur sa poitrine, l'autre sur sa main; qui laschement s'étend de tout son long comme tiré par l'aureille; l'autre a yeux tous ouverts, ou a bouche entr'ouverte, comme s'il avait cloué son esprit sur les cordes, vous diriez que tous sont privés de sentiments, hormis l'ouïe, comme si l'ame ayant abandonné tous les sens, se fut retirée au bord des oreilles pour jouir plus à son aise de si puissante harmonie, mais si changeant son jeu il resuscite ses cordes aussi tost il remet en vie tous les assistans, et l'ame ès sentiments, à qui elle avait esté volée, ramène tout le monde avec étonnement, et fait ce qu'il veut des hommes...

La facilité relative des tablatures permettait aux amateurs de toucher du luth, sinon en solistes du moins pour accompagner la voix agréablement « sans en diminuer la beauté ni la délicatesse des traits ». Comme au temps de la Pléiade, le luth demeurait le compagnon idéal de la voix et aussi le confident auquel le poète prête des sentiments humains.

L'AIR DE COUR

Bien qu'il ait été question dans un chapitre précédent des origines de l'air de cour, rappelons que ce terme apparaît pour la première fois dans le titre d'un recueil publié en 1571 par Adrian Le Roy pour désigner une pièce vocale homophone transcrite pour chant et luth. Il implique alors un mode d'exécution de l'air dont l'écriture en accords met particulièrement en valeur le jeu du luth. Aucun autre recueil du même genre ne devait voir le jour avant la fin du siècle, mais, à partir de 1595, les airs à plusieurs voix prirent aussi le nom d'airs de cour. A. Le Roy, D. Caignet, Ch. Tessier adoptèrent cette désignation qui sanctionnait l'habitude prise depuis déjà longtemps, et rappelée par P. Cerveau dans la préface de ses *Airs*, en 1599, d'interpréter l'air de plusieurs manières.

Dans la première décade du xviii^e siècle, P. Ballard commence à publier une grande quantité d'airs de cour et, selon une coutume qui ne prit fin qu'à la mort de Boesset, en 1643, dans deux et même parfois trois versions distinctes. Les compositeurs signent les versions

polyphoniques tandis qu'ils laissent d'abord le soin à un arrangeur, avant d'en prendre eux-mêmes l'initiative, de réaliser les transcriptions pour luth. L'éditeur, d'autre part, pour satisfaire un public plus large, publie en même temps quelques recueils pour voix seule sans accompagnement.

En général, et contrairement à ce que pensait H. Quitard, qui ne connut sans doute pas les trois premiers livres d'*Airs de cour à quatre et cinq parties* publiés par P. Guédron en 1602, 1608 et 1612, les versions polyphoniques étaient publiées les premières. L'identification des auteurs des airs des premiers livres d'airs au luth permet d'affirmer que c'était la pratique la plus courante. Cette règle, toutefois, n'était pas absolue. Un certain nombre d'airs au luth ne furent publiés dans leurs versions polyphoniques que plusieurs années plus tard. D'autres n'eurent jamais de versions polyphoniques correspondantes et sont de véritables monodies accompagnées; ils permettent d'étudier plus précisément l'évolution du nouveau style.

Les premiers airs au luth paraissent en 1603 dans le *Thesaurus harmonicus* du Bisontin Jean-Baptiste Besard. Ce sont de libres transcriptions agrémentées çà et là d'accords plus étoffés; dans quelques pièces, notamment celles qui peuvent être attribuées à P. Guédron, le musicien ajoute des « embellissements » à la voix de dessus. Dès 1608, le luthiste Gabriel Bataille commence une importante collection d'*Airs de différents auteurs mis en tablature de luth* qui comprendra seize livres et dont il rédige les six premiers (1608, 1609, 1611, 1613, 1614, 1615). Par la suite les compositeurs participèrent en commun à la rédaction de plusieurs recueils. A. Boesset, transcritteur de six livres, termina la collection en 1643 (XVI^e livre). A celle-ci s'ajoutèrent les recueils de Jean Boyer (1621), Louis de Rigaud (1623), François Richard (1637) et Étienne Moulinié (1624, 1625, 1629, 1633, 1635).

Pendant cette période l'air de cour désigne toutes sortes d'airs. Les premiers recueils ne se distinguent pas d'abord de ceux de la fin du xvi^e siècle et contiennent des chansons à danser et à boire, des chansons gailardes souvent grivoises, des chansons amoureuses, des airs de ballet dont il sera question plus loin, des airs pré-

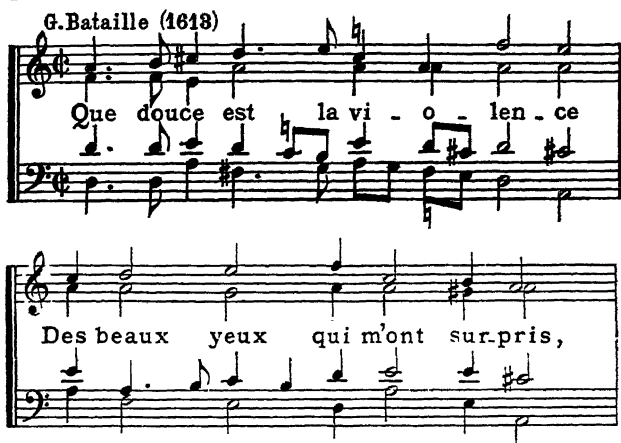
cieux et galants. Peu à peu ces derniers deviennent plus nombreux. L'élimination des airs dérivés du vaudeville dont le contenu ne correspond plus tout à fait à l'évolution du goût se fait progressivement sans toutefois être jamais totale. En 1608, Jacques Mangeant publie à Caen trois recueils pour voix seule où les genres sont étroitement mêlés. Dans une nouvelle édition, en 1615, il sépare nettement les genres et réunit dans un seul recueil les airs de cour précieux et galants qu'il avait dispersés dans les volumes de l'édition précédente, sans doute pour donner satisfaction à un public déterminé.

Une poésie sentimentale qui se développe dans les cercles mondains va en effet donner le ton à l'air de cour. Déjà répandue à la fin du xvi^e siècle dans les airs polyphoniques sous l'influence de Desportes, elle reprend les thèmes du pétrarquisme, ses images et ses métaphores. Elle exprime surtout des sentiments amoureux exempts de réelle passion et répète souvent les mêmes idées formulées à l'aide d'un vocabulaire qui varie peu et que la préciosité marque de son empreinte. Pour chanter son amour l'amant compare les yeux de sa « déesse » à des « soleils », évoque sa « vermeille bouche », ses « blonds cheveux ». L'amour est une guerre meurtrière, mais aussi un « doux martire » qui s'exhale en longues plaintes et en tendres soupirs. Mais en dépit d'une évidente monotonie, l'art n'est pas absent de cette poésie à travers laquelle s'élabore lentement la langue classique. De nombreux textes anonymes ont pour auteurs des poètes mondains aux talents inégaux. Dans les premiers recueils figurent quelques représentants de la génération précédente comme Baïf et Desportes, mais surtout des contemporains : Du Perron, Bertaut, Laugier de Porchères, de Rosset, Maynard, Malherbe et Lingendes; dans les recueils plus tardifs : Boisrobert, Voiture, Théophile, Tristan L'Hermite, Racan, Saint-Amant. Des compositeurs s'improvisent aussi poètes comme P. Guédrón ou Fr. de Chancy.

L'air de cour se présente comme une pièce dont la partie principale, le dessus, peut être chantée avec ou sans accompagnement vocal ou instrumental. Il est essentiellement caractérisé par sa structure simple et sa forme strophique. Les strophes sont courtes; ce sont généralement des quatrains ou des sixains. On y ren-

contre toutes sortes de vers, avec prédominance de l'octosyllabe. L'usage des vers libres est très fréquent. Sur le plan musical, les strophes sont divisées en deux parties qui peuvent être reprises (AB ou ABB ou AABB). Lorsqu'il y a un refrain, celui-ci est seul répété (ABB).

La structure de la strophe commande celle de la mélodie. L'air de cour étant syllabique, la longueur de chaque membre de phrase est fonction de la longueur du vers. Les barres de mesure qui, dans la tablature de Le Roy (1571) assuraient la division isométrique de l'air, ont disparu et sont remplacées par des barres qui marquent la fin de chaque vers. C'est une manière de préciser que le rythme est libre. L'indication de mesure, quand elle est maintenue, ce qui est rare dans les premiers recueils, signifie simplement une division de la durée et n'implique ni temps forts ni temps faibles. Le rythme de la mélodie, sauf pour quelques airs, ne se confond pas avec les barres placées par le compositeur ni avec celles que l'on pourrait, à tort, être tenté d'intercaler pour rendre la lecture plus aisée :



Ex. 1.

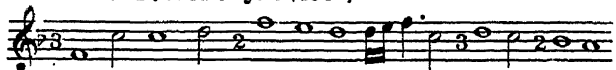
Pour K. J. Levy, cet aspect particulier de l'air de cour résulte d'une influence directe de la *musique mesurée à l'antique* qui s'était développée en marge de l'air dans le

dernier tiers du xvi^e siècle et présentait avec celui-ci un trait commun, l'écriture homophonique. Des compositeurs d'airs avaient appliqué à leurs vers rimés et basés sur la quantité les principes préconisés par Baïf pour des vers non rimés et construits selon les mètres anciens. En attribuant des valeurs déterminées de durée aux syllabes (̄ pour une longue, ˘ pour une brève) ils avaient ainsi transformé la mélodie de l'air en lui donnant « un rythme libre dépendant de la prosodie », comme on peut l'observer dans les airs de Caietain (1576), Le Blanc (1579), P. Bonnet (1585) et Planson (1587).

La mélodie de l'air de cour, au début du xvii^e siècle, conserve la nouvelle structure de l'air, mais est caractérisée par une rythmique beaucoup plus souple et plus libre; elle ne tient plus guère compte de la prosodie. P. M. Masson et D. P. Walker, ce dernier avec quelques réserves, attribuent aussi ce changement à l'influence indirecte de la musique mesurée à l'antique, influence qui s'exerce près de vingt-cinq années plus tard par l'intermédiaire des œuvres de Cl. Le Jeune et Du Caurroy publiées chez Ballard après 1600. Mais les musiciens imitent alors un style dont ils ignorent à peu près tous les règles essentielles.

D. P. Walker distingue deux groupes d'airs. Les premiers, les moins nombreux, procèdent d'une imitation consciente et intelligente; le mètre est accentué à la coupe et à la fin du vers par des notes longues, comme dans cet air de Guédron :

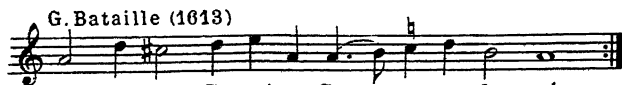
P. Guédron. A la Reyne (1613)



Jevoudrois bien chanter ta gloire et tes louanges

Ex. 2.

Les seconds, de même que les premiers sans battements réguliers, procèdent d'une imitation superficielle et inconsciente; ils sont composés sans tenir compte du rythme verbal.



Chan-ge ma Cy-pri-ne Ce cœur en dur-ci,
Ne fais plus la fi-ne, Ap-proche d'i-ci :

Ex. 3.

Parmi les nombreux compositeurs Pierre Guéron domine les premières années du siècle. Il avait commencé sa carrière avant 1600 et succédé en 1601 à Claude Le Jeune comme compositeur de la musique de la chambre du roi. Dans les premiers recueils édités avant sa mort, en 1620, ses airs, déjà publiés pour la plupart dans leurs versions polyphoniques (six livres de 1602 à 1620), sont à côté de ceux de Bataille, Boyer, Auget, Vincent, Signac, Le Féguet, Grand-Rue, Sauvage, les plus intéressants. Si Guéron n'échappe pas à l'influence de la musique mesurée qu'il connaissait, il s'efforce de s'en libérer. L'un des premiers il tente de donner à l'air de cour une construction plus nette, une déclamation naturelle. Il est aussi l'un des rares musiciens à user d'un nouveau style de déclamation lyrique dans le *récit*, style qu'il emploie également dans les airs auxquels il veut donner une certaine solennité et qu'il dédie aux souverains ou à quelque grand personnage de la cour, et vers la fin de sa vie, dans les airs dont les textes contiennent des intentions dramatiques. Il avait sans doute rencontré Rinuccini et Caccini lors de leur passage à la cour de France entre 1601 et 1605 et ne pouvait ignorer le nouveau *stile rappresentativo*. Il ne cherche pas cependant à imiter les élans passionnés et les exclamations pathétiques des Italiens et tente de créer, nous le verrons à propos du ballet de cour, un style récitatif français, en usant modérément du chromatisme et en recherchant l'expression sobre et juste :

Récit (1620)

Quel ex-cès de dou-leurs

Luth

en cet é-loi - gne-ment

Ex. 4.

Antoine Boesset, son gendre, et successeur à l'intendance de la musique du roi, Étienne Moulinié, maître de musique de Gaston d'Orléans, et François Richard, compositeur de la chambre du roi, ne suivirent pas le chemin qu'il avait si heureusement tracé. Boesset n'avait pas sa force dramatique, mais possédait un tempérament mélodique remarquable. Il assouplit l'air de cour en lui donnant une beauté plastique jamais atteinte, faite de charme et de douceur et qui s'accordait admirablement avec l'inspiration élégiaque et rêveuse et le style musical, souple et limpide des poètes « grotesques » :

A. Boesset (1632)

Beau - - té dont les ri-gueurs

Luth

pri - vent d'espoir mon - â - me

Et mes sens de plaisirs

Ex. 5.

Dans les airs de cour on renforçait souvent l'expression de certaines notes en les remplaçant par des « embellissements » de même durée, dont on usait déjà fréquemment au ^{xvi}^e siècle. Des airs polyphoniques de

Le Roy (1597), transcrits dans les recueils de Bataille, sont de véritables « doubles ». On en vint par la suite à composer sur les seconds couplets des variations en forme de « diminutions ». Les compositeurs n'écrivaient généralement pas ces « doubles » et laissaient au chanteur le soin de les improviser. Mersenne vante le talent de Bailly, passé maître dans ce genre d'inventions. Étienne Moulinié, originaire du Languedoc, pays des belles voix, a laissé des airs dont la beauté expressive surpasse parfois celle de Boesset, et dont il écrit les doubles. L'air suivant dont nous donnons le début de chaque couplet, est un *dialogue*, forme assez fréquente dans les recueils d'airs de cour :

E Moulinié (1629)

1^{er} Couplet

Respects qui me donnez la loy

2^e Couplet

Rochers, c'est à vous seul le ment

3^e Couplet

Daphnis, toy seul me peux guérir...

Ex. 6.

En général, dans les dialogues les voix alternent en conservant le même registre et sans jamais se mêler. Dans l'exemple précédent, à la fin de l'air elles s'unissent (soprano et basse) pour chanter la dernière phrase du couplet. Chez F. Richard un dialogue, unique dans son genre, préfigure le *duo* d'opéra. Parfois un soliste s'oppose aux voix d'accompagnement dans les airs polyphoniques selon un procédé que Monteverdi utilisera dans ses airs « *alla francese* ».

Les airs de Guédron et de Boesset étaient fort appréciés en Angleterre et favorisèrent sans doute le développement de l'*ayre*. En 1629, Filmer en publiait à Londres une petite anthologie, où étaient reproduites les versions polyphoniques et celles avec tablature. Les nombreuses

parodies qui se trouvent dans les recueils d'airs spirituels du temps publiés en France, à Paris, au Mans, à La Flèche et à Lyon (*Amphion sacré*, 1615), et aussi à l'étranger, notamment dans les Pays-Bas, prouvent suffisamment l'énorme succès dont ils jouissaient.

L'influence italienne, en revanche, apparaît rarement à cette époque et toujours d'une manière épisodique. Les compositeurs manifestent à l'égard du récitatif florentin une indifférence qui se révèle notamment dans l'usage systématique de la forme strophique, c'est-à-dire de l'air à couplets. Dans le *récit*, où le style de la monodie accompagnée apparaît plus nettement, la mélodie est composée sur la première strophe. Le chanteur y adapte tant bien que mal les strophes suivantes. A peine Guédron, vers la fin de sa vie, cherche-t-il deux ou trois fois à modifier la mélodie de quelques strophes. Et cependant un intérêt croissant se manifeste pour l'art du chant. Descartes, Mersenne, des savants étrangers comme Doni et Huygens en discutent entre eux. Mersenne vante la « douceur » et les « mignardises » du chant français, mais reproche aux musiciens leur timidité. Il remarque « qu'il y a quantité de passions que l'on peut faire paroître en chantant, pour lesquelles on n'a pas encore inventé des caractères, comme sont les grandes *exclamations* des airs italiens et les représentations de la défaillance de cœur... ». Un problème d'esthétique se pose que musiciens, amateurs, philosophes et savants cherchent à résoudre. La musique italienne, en exprimant des sentiments que les Français jugent exagérés, affectés, voire ridicules, se développe au-delà de certaines limites fixées par la société précieuse et que les compositeurs ne peuvent dépasser. Soucieux d'un art plus équilibré, plus naturel, et qui satisfasse à la fois la raison et les sens, ceux-ci pensent avec Descartes que « la fin de la musique est de nous charmer et d'éveiller en nous divers sentiments ».

Vers la fin du règne de Louis XIII une évolution se produisit. On l'attribue généralement à un gentilhomme français, Pierre de Nyert, excellent chanteur qui après un séjour en Italie eut le dessein « d'ajuster la méthode italienne à la française ». Cependant Bataille, Boesset et Moulinié, en mettant eux-mêmes en musique ou en transcrivant des airs italiens, avaient suffisamment prouvé

qu'ils connaissaient l'art ultramontain. En interprétant des airs italiens à la cour, Nyert favorisa toutefois la pénétration d'un style auquel les Français s'opposaient vigoureusement. Dans son IX^e livre d'*Airs de cour à quatre et cinq parties* (1642), mis en tablature de luth l'année suivante (XVI^e livre), Boesset, après un silence de dix années, s'efforça de donner à l'air de cour une expression plus intense, quoique sans intention dramatique. Jusque vers 1632 il avait usé de phrases assez courtes, d'une déclamation brève et hachée, de vocalises plutôt décoratives. Dans ses dernières œuvres il perfectionna son style mélodique; la phrase s'élargit, les répétitions de paroles et les grands intervalles mélodiques, que les Français reprochaient aux Italiens, devinrent plus fréquents. On pressent parfois la déclamation lullyste :

A. Boesset (1643) (fragment)

et — qui de-vez le plain-dre:

N'est-ce pas un cru-el ef-fort,

Que mesme en soupirant il fail-le

se contrain-dre, Et souffrir Et souff-

-rir jusques à la mort La douleur etc.

La dou-leur de lan-guir, de lan-guir...

Après le XVI^e livre d'A. Boesset l'usage d'écrire toutes les notes de l'accompagnement disparut dans les recueils de musique vocale en même temps que la tablature. La basse continue, déjà fréquemment utilisée depuis 1628 dans les airs polyphoniques — ce qui implique que ceux-ci étaient exécutés avec le soutien d'un luth ou d'un ensemble de violes — s'imposa définitivement. Le théorbe devint l'instrument principal d'accompagnement du chant en solo.

Après 1643 l'art du chant s'est répandu considérablement; il fait partie de l'éducation. Mersenne, dans l'*Harmonie universelle* (1636) traite pour la première fois de la voix et des chants; bientôt Bacilly, dans ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668), résumera les principes techniques dont la nouvelle génération va achever l'établissement. Ces principes sont en étroite corrélation avec le mouvement amorcé par la réforme de Malherbe et qui se poursuit par la fondation de l'Académie française (1634), la publication du *Discours de la méthode* (1637) de Descartes, jusqu'au classicisme. Les Français sont de plus en plus préoccupés de raison, de clarté, de vraisemblance. Ces tendances se reflètent dans la manière dont ils vont concevoir l'art du chant. Elles suffiraient à expliquer les raisons qui ont toujours éloigné de l'art lyrique les musiciens et aussi un grand nombre d'auditeurs. L'on aime les voix élevées, mais peu les grandes voix qui même lorsqu'elles sont justes, dit Mersenne, « ont trop d'aigreur ou d'esclat qui blessent et qui empêchent qu'elles ne se glissent assez agréablement dans l'esprit des auditeurs ». Bacilly insiste sur l'étude des ornements qu'il faut chanter « avec douceur » et que les petites voix ont plus de facilité à exécuter. Il étudie essentiellement la pose de la voix, la prononciation et l'articulation. Il redoute l'exagération, l'affectation, la rhétorique, et en arrive à faire une distinction nette entre les airs de cour que l'on chante dans les ruelles et le chant destiné au théâtre. Enfin il préfère une voix médiocre à une belle voix sans expression.

Les textes poétiques ne se modifient guère. Si la langue gagne en précision, en finesse, le contenu reste le même. Les poètes qui jadis dédiaient des strophes louangeuses à Guédrón ou à Boesset se désintéressent de la musique. Corneille se refuse à écrire pour les compositeurs :

Tant ma veine se trouve aux airs mal assortie
Tant avec la musique elle a d'antipathie.

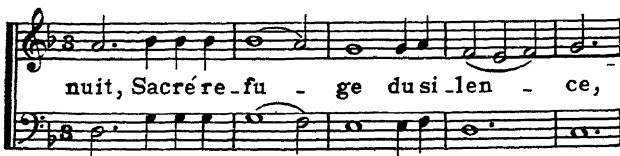
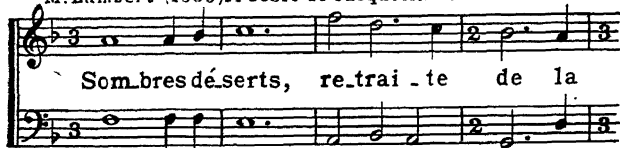
Les musiciens mettent en musique Tristan L'Hermite, Scarron, mais surtout des poètes médiocres, Sarasin, Charleval ou des dilettantes, Mlle de Scudéry, la comtesse de la Suze ou M. de Bouillon.

Quelques musiciens de l'époque précédente continuent à publier des airs, Chancy, J. de Cambefort. Mais une nouvelle école apparaît avec Michel Lambert, Bacilly, Le Camus, J.-B. Boesset, fils d'Antoine, L. de Mollier, Cambert et bientôt le jeune Lully.

On distingue maintenant deux types d'airs : l'*air en rondeau*, où un vers est répété avec sa mélodie au commencement et à la fin de la strophe, et l'*air* qui continue la tradition de l'air de cour et « marche à mesure et à mouvement libres et graves ». Les répétitions de phrases et de mots, apparues timidement dans les dernières œuvres d'A. Boesset, deviennent plus fréquentes. Si l'on retrouve les mêmes soupirs et les mêmes plaintes, les rythmes s'animent, les accords se chargent d'accidents. Cambefort publie des *Airs de cour à quatre parties* (I^{er} livre, 1651; II^e livre, 1655) avec la basse continue, Moulinié de même (1668). Mais le plus souvent les airs sont à deux voix, avec une basse continue chiffrée ou non.

Les airs de Lambert sont d'un style simple, naturel et élégant :

M. Lambert (1659). Poésie de Jacqueline Pascal



Ex. 8.

Le futur beau-père de Lully est en même temps un excellent maître de chant; il pratique les « doubles » et se surpasse dans les dialogues.

Le Camus a des mélodies expressives; ses pièces commencent souvent par un prélude instrumental, ce que l'on rencontrait rarement dans les airs au luth. J. de La Barre, dans ses *Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution* (1669) use, de même que M. Lambert dans ses airs plus tardifs, du *basso ostinato*, pratiqué depuis longtemps outre-monts.

À côté de l'air, la chanson à voix seule s'était développée considérablement. Au début du siècle les recueils de Mangeant mêlent vaudeville et airs de cour. Ceux-ci se chantent souvent sur des timbres qui sont spécifiés dans des recueils de poésie sans musique. Ballard publie des recueils d'airs de cour pour voix seule (huit livres, 1617-1628) qui contiennent quelques chansons à danser et à boire souvent jolies et bien composées. Moulinié en écrit pour voix de basse. A. Boesset, par contre, dédaigne la chanson à boire et contribue à éloigner l'air de cour du vaudeville. Mais, vers 1630, la chanson devient à la mode. Dès 1627 Ballard commence la publication d'une anthologie dont Bacilly, à partir du XX^e livre (1663), prendra la direction. De nombreux compositeurs, J. Boyer (deux livres, 1636, 1642), G. Michel (4 livres, 1636, 1656), de Mollier (1640), D. Macé (1643), de La Marre (1650), Guyot (1654) écrivent des pièces d'une robuste gaieté souvent émaillées de plaisanteries grivoises. Quelques-uns donnent à leurs recueils des titres suggestifs, comme Chancy (*les Équivoques*, cinq livres, 1640-1655) ou Rozières (*les Libertés*, 1646). Par la suite des musiciens comme Sicard (seize livres, 1666-1682), puis Ballard, dans une nouvelle anthologie dont la publication se poursuivra jusqu'au début du XVIII^e siècle, mêlent airs sérieux, chansons à danser et à boire. L'air à boire connaît une vogue extraordinaire. C'est le plus souvent un « récit de basse » dont le style se rapproche, notamment chez Bacilly (*Airs bachiques*, 1676), du récit d'opéra. Les maîtres de chapelle qui n'osent écrire des chansons d'amour sacrifient volontiers à ce genre inoffensif que Lully utilisera dans ses comédies-ballets et ses opéras.

Le plus souvent, dit un épicurien du temps, lorsque nous chantons des Airs d'amour proche d'une Maîtresse, nous ne faisons que nous eschauffer et altérer tout ensemble, sans en tirer aucun soulagement, mais alors que nous entonnons un Air à boire près de la Bouteille, si nous nous altérons ou eschauffons d'un côté, à tout le moins nous avons sans danger ny hazard de quoi éteindre notre flamme de l'autre...

Vers 1660, le chant en solo avait pris son véritable caractère monodique. L'écriture harmonique, au début du siècle, conservait encore des traces de modalité ou bien usait d'équivoques constantes entre les tonalités majeure et mineure, et parfois abusivement des quintes successives et des fausses relations. Elle tendait maintenant à s'épurer; les cadences et les modulations étaient adroitement maniées. Le maintien de la forme strophique avait longtemps ralenti l'évolution de la monodie accompagnée. Élargissement des formes, simplicité de la ligne mélodique, transformation de l'accompagnement, réapparition des barres de mesure, progrès de l'art du chant, mouvement littéraire, tout contribuait maintenant à modifier les anciennes structures, aussi bien sur le plan technique que sur le plan esthétique.

En même temps que s'épanouissait le classicisme, airs de cour, airs sérieux, airs tendres, airs en rondeau, chansons en forme de menuet, de gavotte ou de bourrée, airs à boire allaient offrir à Lully un répertoire d'une grande diversité dans lequel il n'aura qu'à puiser pour composer dans le « goût français ».

LE BALLET DE COUR

La musique dramatique a toujours entretenu en France des relations étroites avec la danse. Au x^v^e siècle, les *entremets* de la cour de Bourgogne, pantomimes représentées au cours des festins et accompagnées de chœurs, de danses et de musique, utilisaient déjà deux éléments essentiels du ballet de cour, les *entrées* et les *machines*. Les divertissements de la Renaissance, mascarades, tournois, joutes, courses de bague, entrées de souverains, s'étaient peu à peu transformés au contact de la civilisation italienne, mais donnaient encore la prépondérance

à la mise en scène au détriment de la poésie et de la musique. Sous les derniers Valois, des danseurs et des chorégraphes italiens au service du roi firent connaître et mirent à la mode des danses figurées, comme le *brando* et le *balletto*, dont les pas étaient entièrement inventés, et que les Français désignèrent, pour les distinguer des danses à formes fixes, sous le nom de *ballets*. En même temps se développait le mouvement humaniste qui, en s'efforçant de retrouver dans la déclamation chantée les « effets » des Anciens et de faire revivre le drame antique où poésie, musique et danse s'unissaient harmonieusement, exerça une action puissante sur les divertissements. Peu après la fondation de l'Académie de Baïf, le *Paradis d'amour*, auquel Ronsard avait collaboré, était représenté à la salle de Bourbon à l'occasion des noces du roi de Navarre avec Marguerite de Valois (20 août 1572), et révélait une conception dramatique nouvelle. La combinaison des divers éléments de cet important spectacle annonçait en effet le dispositif général du futur ballet de cour. Une action de caractère allégorique, dans laquelle intervenait une machine descendue du ciel, se déroulait dans un décor simultanément où figuraient les Champs Élysées, le Paradis et l'Enfer. Elle comportait de la musique et notamment un récit à voix seule chanté par Mercure. Coupée par un ballet, « qui duroit une grosse heure », elle se terminait par une joute générale.

Le massacre de la Saint-Barthélemy, survenu quatre jours plus tard, interrompit brusquement ces efforts et détourna les esprits des divertissements. Le spectacle offert l'année suivante dans un but politique par Catherine de Médicis aux ambassadeurs polonais, le *Ballet des Provinces françaises*, demeura une exception. Il se rattachait plutôt à la tradition des entremets et des mascarades et démontrait surtout que la cour de France avait adopté avec enthousiasme les danses figurées.

Ce fut seulement neuf années plus tard, qu'un groupe d'humanistes, de poètes, de musiciens et de chorégraphes, enrichis par quelques années d'expérience, composèrent un nouveau spectacle dramatique que l'on considère à juste titre comme le premier ballet de cour, le *Ballet comique de la Reyne*.

Ce ballet, représenté le 15 octobre 1581 pour célébrer les noces du duc de Joyeuse avec Mlle de Vaudémont,

sœur de la reine, avait été conçu et réglé par l'Italien Baldassarino da Belgiojoso (Balthazar de Beaujoyeux). C'était cependant une œuvre collective à laquelle avaient participé La Chesnaye pour la poésie, Beaulieu pour la musique vocale, Salmon pour la musique instrumentale et Jacques Patin, peintre de Henri III, pour les décors. Beaujoyeux avait lui-même défini ses intentions. Par *ballet comique* il entendait un ballet dramatisé dont la conclusion est heureuse. En empruntant au drame son intrigue suivie il avait eu le souci de créer une œuvre ordonnée et vivante. Précédé d'une ouverture, le ballet comprenait des récits, airs, chœurs, danses et pantomimes qui intervenaient logiquement dans l'action. Il se déroulait dans toute l'étendue de la salle. La mise en scène consistait en un décor simultanément et dispersé représentant le jardin et le palais de Circé, le « bocage de Pan », la « grotte » et la « voûte dorée ». Des chars portant Thétis et Glaucus entourés de néréides, puis Minerve, faisaient leur entrée; des machines descendaient du haut de la salle, un nuage portant Mercure, un aigle Jupiter. Le ballet se terminait par le *Grand ballet* « composé de quarante passages ou figures géométriques ».

Le *Ballet comique de la Reyne* accusait des ressemblances frappantes avec le *Paradis d'amour*. Il subissait plus profondément l'influence de l'humanisme et des membres de l'Académie de Poésie et de Musique qui s'étaient regroupés sous Henri III dans l'Académie du Palais. Les essais de monodie devenaient plus nombreux. Le dialogue de Glaucus et de Thétis, les chants de Mercure et de Jupiter, construits sur des vers rimés et accompagnés au luth comme les airs de cour, observaient une juste déclamation. D'autre part la fable de Circé, ainsi que l'a montré F. Yates, était en étroite relation avec les thèmes constamment débattus à l'Académie du Palais (nécessité d'établir une règle de la raison, une harmonie de l'âme par la maîtrise des passions animales), thèmes que traduisaient notamment diverses allégories réalisées plastiquement dans le ballet par des danses *mesurées*, où les pas se réglaient selon les longues et les brèves.

Ce ballet se rattachait d'autre part à la pastorale dramatique italienne qui avait trouvé sa parfaite expression dans l'*Aminta* (1573) du Tasse. On y retrouvait les nymphes, satyres et divinités champêtres, mais aussi les décors

— tel le bocage de Pan — dans lesquels évoluent des personnages d'allure et de sentiments conventionnels et qui ne se départissent pas d'un certain ton galant.

Le *Ballet comique de la Reyne*, avec son décor d'une « mobilité cinégraphique », selon l'expression de J. Rousset, ses déguisements somptueux, son alternance logique de comédie et de musique, d'airs et de ballets, son personnage central, la magicienne Circé dont on devait retrouver de multiples avatars dans les ballets de cour du siècle suivant et jusque dans l'opéra, annonçait une nouvelle poétique, poétique de l'illusion, de l'enchantement; il faisait déjà la synthèse des tendances esthétiques qui allaient bientôt triompher. Beaujoyeux semble bien en avoir eu pleinement conscience. Dans sa préface il écrivait :

Ainsi j'ay animé et fait parler le Balet, et chanter et résonner la Comédie : en y adjoustant plusieurs rares et riches ornements, je puis dire avoir contenté en un corps bien proportionné l'œil, l'oreille et l'entendement.

Ainsi, *ballet* en était venu rapidement à désigner une représentation dramatique, mais dont les traditions n'étaient pas encore bien établies. La *Circé* avait nécessité des dépenses considérables que l'on ne pouvait engager qu'exceptionnellement. Elle suscita d'abord quelques imitations, notamment en Angleterre où le ballet-comédie se développa à la fin du xvr^e siècle sous le nom de *mask*. En France, par contre, la tendance à sacrifier la musique à la poésie reprit d'abord le dessus.

Au début du xviii^e siècle, à côté du ballet comique dont les scènes étaient à nouveau déclamées et qui était représenté sur un théâtre, le *ballet-mascarade*, combinaison de la mascarade à grand spectacle et du ballet, qui se déroulait dans une salle sans décors, connut la plus grande faveur. Sans intérêt dramatique, mais beaucoup moins dispendieux, il comportait des danses et des pantomimes exécutées par des personnages masqués, et parfois même des tours d'acrobatie. Un acteur ou un chanteur débitait un récit. C'était presque toujours un spectacle peu raffiné; il conservait de ses origines carnavalesques un caractère drolatique ou burlesque et satisfaisait une cour qui aimait les plaisanteries grossières. Il ne suivait aucune règle précise. S'il adoptait un sujet,

celui-ci n'était qu'un prétexte au développement de thèmes imitatifs, pittoresques, voire exotiques, et n'avait pas à proprement parler d'action. Diverses entrées bouffonnes se succédaient, où évoluait un monde bizarre de personnages, dieux, magiciens, matrones, barbiers, juifs, guerriers, monstres ou animaux. Tels se présentaient les ballets des *Nègres* (1601), des *Sorcières* (1601), des *Garçons de tavernes* (1603), des *Princes espagnols* (1603), de la *Folie des Folies* (1605), des *Bohémiens* (1606), des *Paysans et des Grenouilles* (1607). Une action rudimentaire apparaissait dans le *Ballet des Echecs* (1607), dans la *Mascarade de la foire Saint-Germain* (1607). Celle-ci mettait en scène « un homme-masse », sorte de grand mannequin d'osier déguisé en femme d'où une sage-femme tirait successivement quatre astrologues, quatre peintres, quatre opérateurs, quatre coupeurs de bourse qui se faisaient arracher les dents par les quatre opérateurs, tandis qu'ils leur coupaient la bourse. L'Amour volage, puis l'Amour constant apparaissaient ensuite, chacun suivi de huit chevaliers. Dans le grand ballet, après une lutte entre les deux troupes, l'Amour constant triomphait. Le *Ballet des Trois Âges* (1608) avec ses trois groupes de personnages, enfants, adolescents et vieillards, offrait plus d'unité et esquissait le futur ballet à entrées.

Les ballets-mascarades étaient représentés en grand nombre à la cour, dans les hôtels des princes et dans les maisons particulières. On en dansait chaque année des centaines. Les musiciens s'y intéressaient peu. Il ne reste guère pour la période 1600-1620 que des livrets et quelques rares pages de musique.

Mais la transformation du ballet comique, avant 1610, suscita la création du ballet mélodramatique qui, parallèlement au ballet-mascarade, se développa jusque vers 1620, et adopta un style de déclamation chantée dont les recueils d'airs de cour donnent d'intéressants exemples.

Si le *Ballo dell'Ingrate*, représenté en 1608 à Mantoue, témoignait de l'influence des ballets français sur les compositeurs italiens, aucune œuvre française de ce temps, sauf en ce qui concerne le dispositif théâtral introduit par Francini, ne révélait l'influence ultramontaine. À partir de 1605 cependant, c'est-à-dire peu après les visites de Caccini et de Rinuccini à la cour de France,

on commença à rencontrer dans les ballets comiques des récits destinés à être chantés. En 1609, le *Ballet de la Reyne*, dont Malherbe et Lingendes avaient composé les vers, contenait pour la première fois des récits à voix seule de caractère dramatique. Il inaugurait la série des grands ballets mélodramatiques, qui renouait avec la tradition du *Ballet comique de la Reyne*. Peu après, dans le *Ballet d'Alcine* ou *Ballet de Monseigneur le Duc de Vendosme* (1610), le chant était totalement substitué à la déclamation; les entrées burlesques des ballets-mascarades étaient associées aux entrées nobles et à l'intrigue des ballets comiques. Par la suite, le ballet mélodramatique comporta toujours une action suivie où la musique tint de plus en plus de place. Le *Ballet des Argonautes* (1614) mettait en scène Circé vaincue par Amphion, le *Ballet du Triomphe de Minerve* (1615), Madame, qui sous les traits de la déesse, avait captivé le roi d'Espagne. En 1617, le *Ballet de la délivrance de Renaud*, représenté au Louvre, offrait le parfait modèle du ballet mélodramatique. Le livret avait une intrigue suivie empruntée à la pastorale. Il débutait par un chœur, et comprenait des *entrées* constituées par des danses ou des pantomimes se rapportant au sujet, des *récits*, airs de cour de caractère dramatique placés généralement en tête de chaque partie du spectacle, mais aussi au cours de l'action pour donner une explication, enfin le *Grand ballet* qui terminait le spectacle. Des *vers* étaient distribués aux spectateurs en guise de programme et commentaient les divers mouvements et figures qui intervenaient dans le ballet.

Vers 1617 on représentait les ballets au Louvre, à l'Hôtel de Ville ou à l'Arsenal, et dans les résidences princières de Saint-Germain, Fontainebleau et Chantilly. Les ballets mélodramatiques, qui exigeaient une importante mise en scène, étaient généralement représentés au moment du carnaval. Ils avaient abandonné le décor simultanément et dispersé du ballet comique et utilisaient des décors successifs. Dans le *Ballet de la Délivrance de Renaud* il y avait quatre changements à vue. Des plans inclinés permettaient aux baladins de quitter la scène pour venir danser dans la salle. Il y avait une machinerie compliquée : un rocher de quatre mètres portant les dix sibylles surgissait puis disparaissait; une nuée supportait l'Aurore semant des fleurs « suivie d'un

charriot flamboiant et doré, avec des roues tournantes d'un mouvement égal et continu, dans lequel estoit le soleil ». On éclairait la salle au moyen de flambeaux de cire blanche qui ajoutaient à la féerie.

Les costumes, auxquels les grands seigneurs consacraient des sommes énormes, étaient de couleur voyante, souvent compliqués et chargés de broderies ou de fragments d'étoffes d'or et d'argent qui scintillaient aux lumières.

Chanteurs et musiciens étaient le plus souvent des professionnels. On faisait appel non seulement aux musiciens de la Chambre, mais aussi à ceux de la Chapelle et de l'Écurie. A la cour participaient les vingt-quatre violons du roi et aussi toutes sortes d'instruments à vent ou à cordes pincées, flûtes, hautbois, musettes, cornets, cors de chasse, luths, guitares, lyres, théorbes... Dans le *Ballet de la Délivrance de Renaud*, il y avait de chaque côté de la scène deux orchestres comprenant soixante-quatre voix, vingt-huit violes et quatorze luths. Un dispositif analogue était déjà observé, en 1581, dans la *Circe*.

Les danseurs étaient généralement des gentilshommes auxquels se mêlaient un petit nombre de baladins au service du roi. Tous étaient masqués. Le fameux Bocan surveillait les répétitions mais ne dansait pas. Dans les ballets du roi, seuls les hommes paraissaient et pouvaient tenir les rôles féminins. Dans les ballets de la reine et des princesses, les dames étaient admises. Le *Grand ballet* était dansé par les nobles, hommes ou femmes, et parfois par le roi ou la reine.

Les musiciens étaient étroitement associés à la danse. Ils réglaient les évolutions des artistes, accompagnaient les entrées. D'autres, costumés, se mêlaient aux figurants ou soutenaient les chanteurs de leurs accords. Ils pouvaient à eux seuls former une entrée. Ils participaient aux ensembles, fréquents surtout dans les ballets mélodramatiques. Dans le *Ballet de l'Adventure de Tancrède en la forêt enchantée* (1619), un des derniers de ce type, ils intervenaient avec des choristes costumés en anges :

Ayant achevé le ciel s'ouvrit en deux et là dedans parut la musique de la Chapelle du Roy composée de trente musiciens tous suspendus dans le dit Ciel et ceste Musique avec celle de la Chambre chantèrent un dialogue...

De tels ensembles, comparables à ceux des opéras italiens, devaient disparaître peu après des ballets de cour.

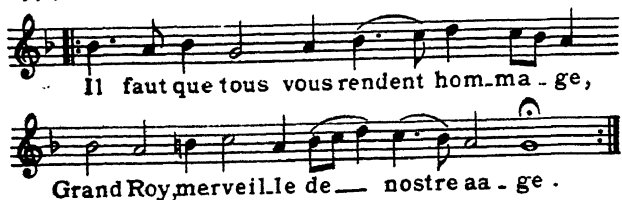
Les poètes du temps, Bertaut, Lingendes, Malherbe, Et. Durand, de Rosset, Maynard, Bordier collaborèrent à tous les ballets. La plupart s'étaient désintéressés du genre depuis la disparition des récits déclamés dans le ballet comique. Ils écrivaient par ordre et pour se concilier les bonnes grâces des grands. Leurs vers, dans les ballets-mascarades, consistaient surtout en épîtres louangeuses à l'adresse du roi, de la reine ou de quelque princesse, en compliments aux dames ou en récits burlesques, parfois écrits dans un jargon fantaisiste.

Les musiciens se partageaient la tâche. Les uns composaient la musique instrumentale, avant tout musique de danse, souvent monotone sauf lorsqu'elle prenait un caractère descriptif dans l'accompagnement des pantomimes (voir le chapitre sur la musique instrumentale); les autres, la musique vocale, qui donnait au ballet son caractère particulier. Les noms de Bataille, Vincent, Boyer, de Bailly, Guédron et Boesset se rencontrent le plus souvent jusqu'à 1620.

La musique vocale comprend des récits et des chansons mesurées (qui accompagnent les danses) monodiques ou polyphoniques, puis des airs de cour (chansons à boire, sérénades, chansons galantes). Dans le ballet-mascarade le récit est avant tout explicatif. Il est nécessaire à l'intelligence du sujet. L'air suivant, extrait d'un ballet demeuré inconnu, annonce une nouvelle entrée :

[P. Guédron]

Main . te . nant les ver.tus sa.cré.es Quit .
 . tant leur céles.te sé.jour, Viennent of.frir en
 ces contrées Leurs clartés comme un nouveau jour.



Ex. 9.

Guédron respecte la prosodie, souligne les accents du texte, et donne à ses récits un tour de déclamation lyrique à la fois équilibré et sans emphase. Le second couplet, malheureusement, s'adapte encore plus difficilement que dans l'air de cour à la musique du premier (ex. 10).

P. Guédron. Ballet de Tancrede

I. Toy de qui la rigueur
II. Au cer-cueil où je suis
ma fait ces - ser de vi - vre
quel - le fu - reur te por - te
Ne te suf-fit - il pas
A troubler mon re - pos

Ex. 10.

Au fur et à mesure que se développe le ballet mélodramatique, Guédron donne plus d'importance, plus d'indépendance et d'originalité à la mélodie, plus de liberté et de pathétique à la déclamation. Son style, mieux que dans les pages exécutées par les chœurs, est particulièrement remarquable dans ses récits composés directement pour chant et luth. Il est caractérisé par un accompagnement d'accords agencés uniquement en vue de soutenir la voix, de l'aider à reprendre haleine et de mettre en valeur le texte. L'exemple ci-dessous, déjà transcrit par R. Rolland, est ici conforme au texte original :

AIR DE COUR, BALLET DE COUR 1555

P. Guédron, Ballet de la Délivrance de Renaud. Récit d'Armide

O Dieux! quel est le sort

Luth

dont je suis poursuivi - e?

Ex. II.

On peut sans réserve attribuer à Guédron l'extraordinaire développement du ballet mélodramatique dont la décadence suivit immédiatement sa mort (1620).

Le *ballet à entrées*, déjà esquissé dans le *Ballet des Trois Âges*, allait supplanter tous les ballets de l'époque précédente en empruntant au ballet mélodramatique ses épisodes lyriques et sa mise en scène. Le *Ballet de la Reyne représentant le Soleil* (1621) présentait déjà la forme lyrique et chorégraphique qui allait maintenant dominer : récits et danses alternaient avec les chœurs et les concerts sans être justifiés par une action suivie. Après une importante scène lyrique qui servait de prologue, il était divisé en quatre parties évoquant respectivement les quatre saisons et était suivi par le *Grand Ballet* dansé par les douze heures du jour. C'était là le plan du *ballet à entrées* dont la nouvelle esthétique, fort différente de celle du ballet mélodramatique, esquissait déjà le futur opéra-ballet de Rameau.

En 1623, le *Ballet des Bacchanales* offrait l'image du ballet de cour classique. Il se composait de plusieurs parties reliées entre elles par une idée commune mais dont chacune conservait la structure du ballet-mascarade. Le *Ballet des Voleurs* (1624), le *Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain* (1625), le *Ballet de la Douairière de Billebahaut* (1627) n'avaient plus aucun caractère dramatique. Pendant plus de trente ans le nouveau ballet, renonçant au drame dont venaient de s'emparer la tragédie et la comédie classiques, allait abandonner les sujets tragico-comiques ou pastoraux au profit de l'allégorie, de la bouffonnerie, de la moralité (*Ballet du Sérieux et du Grotesque*, 1627), de sujets de caractère politique (*Ballet de la Marine*, 1635; *Ballet des Quatre Monarchies chrétiennes*, 1635), ou mythologique (*Ballet du Monde renversé*, 1625). Il serait vain d'énumérer tous les ballets. Citons seulement le *Ballet de la Tour de Babel* (1627) dansé à Montpellier, le *Ballet des Garçons de Chevilly et des Filles de Mont-rouge* (1627), le *Ballet des Andonilles* (1628), le *Ballet des Cinq Sens de la nature* (1632), le *Ballet de la Merlaison* (1635) dont Louis XIII avait composé les airs et les pas, le *Ballet du Mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne* (1638) dont E. Moulinié avait écrit les airs et le *Ballet de la Félicité* (1639), représenté à l'occasion de la naissance de Louis XIV, avec la musique d'A. Boesset.

Racan, Théophile, Boisrobert, Desmarests, Voiture, Saint-Amant collaborèrent à ces ballets avec A. Boesset, Auger, F. Richard, E. Moulinié, J.-B. Boesset, Chancy, de Mollier. Antoine Boesset dont nous avons déjà souligné le tempérament plus mélodique que dramatique, exerça en se détournant de la voie tracée par Guédron une action déterminante sur l'évolution du nouveau ballet, action d'autant plus forte qu'il jouissait d'un prestige qui devait se prolonger bien au-delà de sa mort (1643). Avec lui le récit perdit son aspect de déclamation musicale, se rapprocha de l'air de cour, dont le rythme se disciplinait progressivement, et acquit des qualités de souplesse, de légèreté et d'esprit. Il exigeait moins de force et une parfaite articulation :

A. Boesset. Ballet du Roy. Récit de la Prestresse d'Apollon 1621

Gravés — en lettred'or

Luth

dans les mar bres du Louvre

Ex. 12.

Le *dialogue* est aussi rare dans le ballet à entrées que dans le ballet mélodramatique. Plus fréquemment un personnage dialogue avec un chœur, selon un procédé qui révèle une intention plus décorative que dramatique.

Le succès du ballet à entrées provoqua quelques tentatives de réaction. En 1641, le *Ballet pour la Prospérité des armes de France* donné par Richelieu au Palais-Cardinal, apportait, outre sa superbe mise en scène, une innovation : les spectateurs occupaient toute la salle et les danseurs évoluaient sur la scène. Après la mort du cardinal, Anne d'Autriche fit représenter, dans la même salle transformée par l'architecte italien Jacopo Torelli, d'autres ballets à grand spectacle. En retrouvant ce qu'il avait depuis longtemps perdu, son caractère de divertissement théâtral, le ballet à entrées se modifia. Il redevint plus dramatique et se rapprocha de l'opéra dont il empruntait les décors et les machines et auquel on l'associa, en 1654, lors des représentations des *Nozze di Peleo e di Teti* de Carlo Caproli. L'influence des pièces à

grand spectacle importées d'Italie sous Mazarin contribua d'autre part à lui donner une force nouvelle. Enfin, en 1651, se faisait connaître un poète, Isaac Benserade, dont le talent allait avoir de profondes répercussions.

En 1653, dans le *Ballet de la Nuit* qui marquait un retour à la pastorale, le compositeur J. de Cambefort revenait le premier au style mélodramatique de Pierre Guéron. Dans le prologue il usait d'un récitatif expressif, ample et libre, et aussi, remarque justement L. de La Laurencie, de la formule anapestique dont Lully (qui, pour la première fois, collaborait aussi à ce ballet) se servira constamment :



Ex. 13.

Grâce au ballet de cour, né de l'application des principes humanistes à une fête de cour, l'élément dramatique s'était introduit dans la musique vocale française. Après la tentative de Guéron ce ballet était redevenu, alors que se constituaient la tragédie et la comédie classiques qui avaient polarisé toutes les tendances intellectuelles, une sorte de féerie où musique et danse avaient pris le dessus, tandis que la mise en scène italienne disparaissait. Il n'en avait pas moins été un riche terrain d'expériences où les compositeurs avaient appris l'art d'agencer les scènes chantées et de traiter les formes les plus diverses de l'air et de la chanson. Après la mort d'A. Boesset, en dépit de l'hostilité de quelques beaux esprits qu'un chauvinisme étroit disposait mal envers un genre d'ori-

gine étrangère et qui, refusant à la musique le pouvoir d'exprimer des sentiments et des passions, n'éprouvaient qu'ennui à entendre réciter en chantant, les représentations d'opéras italiens sous le ministère Mazarin, de 1645 à 1647, furent fécondes. Ces exemples de comédies mises intégralement en musique incitaient à réfléchir. L'art d'un Michel Lambert ne paraissait pas devoir s'accorder avec des œuvres dont l'intérêt résidait avant tout dans les péripéties de l'intrigue. Mais le retour au ballet mélodramatique, et aussi à la pastorale, plus aisée à traiter musicalement, marqua la première étape vers la tragédie en musique qu'allait bientôt créer J.-B. Lully.

André VERCHALY.

BIBLIOGRAPHIE

XVII^e SIÈCLE

MERSENNE, le P. Marin, *Harmonie universelle*, Paris, 1637.
Correspondance du P. Marin Mersenne publiée par Mme P. Tannery et C. de Waard, 4 vol., Paris, 1945-1955.

MAUGARS, André, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, 1639 (éd. Thoinan, Paris, 1865).

BACILLY, Bénigne de, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1668.

OUVRAGES MODERNES

CAUCHIE, Maurice, *La Dynastie des Boesset* dans *Bulletin de la Société française de Musicologie*, 6, 1920.

GÉROLD, Théodore, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, Strasbourg, 1921.

LA LAURENCIE, Lionel de, *Les créateurs de l'opéra français*, Paris, 1921.

Un musicien dramatique du XVII^e siècle, Pierre Guédron, dans la *Rivista musicale italiana*, 1922.

LAUNAY, Denise, *Notes sur Etienne Moulinié* dans *Mélanges d'Histoire et d'Esthétique musicales offerts à P.-M. Masson*, Paris, 1955.

LEVY, K. J., *Vaudeville, vers mesurés et airs de cour* dans *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1954.

PRUNIÈRES, Henry, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, 1913.

Jean de Cambefort dans l'Année musicale, 1912.

Bénigne de Bacilly dans le Bulletin de la Société française de Musicologie, novembre 1923.

QUITTARD, Henri, *L'Air de cour*, Pierre Guédron dans la Revue Musicale, 1905.

Les arrangements de pièces polyphoniques pour voix seule et luth dans R.S.I.M., janvier et mars 1907.

L'accompagnement au théorbe dans R.S.I.M., avril et juin 1910.

VERCHALY, André, *Gabriel Bataille et son œuvre personnelle pour chant et luth* dans la Revue de Musicologie, 1947.

Un précurseur de Lully : Pierre Guédron dans XVII^e Siècle, nos 21-22, 1954.

Poésie et air de cour en France jusqu'à 1620 dans *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1954.

Les Airs italiens mis en tablature de luth dans les recueils français du début du XVII^e siècle dans la Revue de Musicologie, juillet 1953.

WALKER, D. P., *The Influence of Musique mesurée à l'antique particularly on the Airs de Cour of the Early Seventeenth Century* dans *Musica Disciplina*, vol. II, fasc. 1 et 2, 1948.

YATES, F. A., *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947.

Poésie et Musique dans les « Magnificences » au mariage du duc de Joyeuse, Paris, 1581, dans *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1954.

VERCHALY, André, *La tablature dans les recueils français pour chant et luth (1603-1643)*, éd., du C.N.R.S., 1959.

Le « livre des vers du luth » (manuscrit d'Aix en Provence), la Pensée Universitaire, 1959.

TRANSCRIPTIONS MUSICALES

Chansons au luth et Airs de cour français du XVI^e siècle, publications de la Société française de Musicologie, 1^{re} série, t. IV et V, 1934.

French Ayres from Gabriel Bataille's Airs de différents auteurs (1608-1681), transcribed by P. Warlock, Oxford, 1926.

Chansons et Airs de cour (1587-1617) à 4 et 5 voix, transcrits par A. Verchaly, Paris, 1955.

Airs de P. GUÉDRON et A. BOESSET, transcrits par D. Lounay et H. Expert dans *Œuvres françaises du temps de Richelieu* publ. par B. Loth.

Nombreuses transcriptions dans des ouvrages ou articles de Gérold, Prunières (*Ballet de la délivrance de Renaud* dans *Ballet de cour*), Quittard, Verchaly et Walker.

LA NAISSANCE DE L'ORCHESTRE EN FRANCE AU DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE

EN France, dans le courant du xvi^e siècle, la musique instrumentale pour ensemble était essentiellement la musique de danse. Au temps de Henri IV où elle est envisagée ici, les auditeurs étaient depuis longtemps accoutumés à la variété et à la progression de la suite des branles et aux oppositions rythmiques des différentes parties du Bal, parmi lesquelles le couple pavane-gaillarde avait longtemps joué un rôle primordial : unité thématique et parfois même identité du mécanisme tonal font de ce couple l'ancêtre de la suite de danse. Un répertoire unique avait accompagné les ébats de la ville et de la cour jusqu'à l'époque du ballet, qui posait peu à peu le problème de la danse artistique et bientôt celui de l'autonomie de la danse. D'autres transformations, qui apparaissent à la fin du xvi^e siècle, vont modifier fondamentalement les conditions de la vie musicale et surtout la fonction sociale de la musique en France. Ce sont ces éléments qu'il faut d'abord parvenir à préciser avant d'envisager la musique elle-même.

Jusqu'alors la musique accompagnait les événements fondamentaux de la vie quotidienne de toutes les classes sociales et s'y mêlait étroitement, qu'il s'agisse d'accueillir le roi à son Entrée solennelle, de marquer la fête du patron de la Confrérie, d'offrir une aubade à sa maîtresse ou de célébrer la venue du printemps.

Avec le début du xvii^e siècle commence la décadence de cet art de la fête, qui avait vu se fixer par les « hauts » instruments — violons et vents — les premières lois de la musique d'ensemble. Le corps des « joueurs d'instruments » que l'on appelait à toute occasion au temps de la Renaissance, va décliner, surtout lorsque

les meilleurs éléments auront été attirés par le roi à la cour, les entendre va devenir le fait de privilégiés : ceux qui vont désormais fréquenter des réunions musicales dans des salles et à des heures fixées à l'avance, auxquels on va donner le nom de concerts. Cette institution nouvelle avait fait une apparition discrète du temps de l'Académie de Baïf et sous une forme déjà presque moderne : la place des musiciens était un endroit quasi-sacré, que personne n'avait le droit d'approcher; il était formellement interdit de pénétrer dans la salle au cours d'une exécution; « les auditeurs, pendant que l'on chantera, ne parleront ni ne s'accouteront, ni ne feront bruit, mais se tiendront le plus coy qu'il leur sera possible ». C'est après 1620 que la mode des concerts se répand à Paris : ceux qui obtiennent le plus de succès sont les 24 violons du roi — premier orchestre permanent qui devait faire une aussi forte impression aux auditeurs que celui de Mannheim, quelques décades plus tard, et que le roi prêtait volontiers aux princes et princesses pour rehausser leurs soirées. Il y a aussi les concerts organisés par R. Ballard le fils, Maugars, qui rapporte d'Angleterre le goût d'un style propre à la viole, Lazarin, de La Barre, Du Buisson, Moulinié, et bientôt Chambonnières lui-même. Lorsqu'on parle maintenant de « public », il s'agit non plus de la foule anonyme du xvi^e siècle, mais d'un certain nombre d'amateurs qui se réunissent spécialement dans le but d'écouter de la musique. C'est cette transformation de la vie musicale que C. Sachs a bien caractérisée en écrivant que, pour la première fois peut-être dans l'histoire, il y avait une nette division « entre l'actif et le passif de la culture humaine, entre les créateurs et les spectateurs, entre l'artiste et le public ». Il ne faudra plus chercher désormais un renouvellement de la musique instrumentale chez les interprètes populaires qui avaient été à la base de son développement et dont le corps va connaître une lente décadence, déjà bien avancée lorsque Couperin décrit les « Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise ». A de rares exceptions près, c'est à la cour qu'il faudra suivre surtout l'évolution de la musique française à partir de Louis XIII et ce n'est pas une des moindres révolutions de l'époque 1600. S'il s'agit de musique instrumentale, ce nouvel état de choses

risque de fausser aux yeux de l'historien une exacte vision de la situation : la cour manifeste une prédilection pour la danse — ce qui explique aisément le rapide développement de la suite de danse. Mais à côté de la magnifique école anglaise, il y a alors en France une musique de chambre, qui cultive en dehors des transcriptions de chansons et de danses, une forme particulière, la fantaisie, illustrée depuis Costeley et La Grotte par Du Caurroy, Le Jeune, Metru, Moulinié et des cercles sans doute nombreux d'amateurs provinciaux sur lesquels on est encore mal informé, mais que l'on a pu déceler à Tours et Avignon, par exemple. Ces fantaisies sont toujours assez strictement polyphoniques et se développent en principe sur des thèmes inventés, mais en fait, souvent sur des thèmes empruntés.

Après la publication du *Quart livre de danseries* de J. d'Estrée, les imprimeurs français n'avaient publié aucun ouvrage de musique d'ensemble, si l'on excepte les parties instrumentales du *Ballet comique* de Beaujoyeux. Ce qui donne toute sa valeur au recueil de danses et d'airs de ballet publié en 1612 à Wolfenbüttel par Michael Praetorius sous le titre de *Terpsichore Musarum*. Comme le rappelle la préface de l'éditeur, les quelque trois cents pièces de cette anthologie avaient été divulguées par Antoine Emeraud, maître de danse français du duc de Brunswick, et ensuite harmonisées à cinq voix par Praetorius et P. F. Caroubel, sans qu'une interprétation instrumentale ait été précisée, mise à part une pièce pour les cornets, destinée en premier lieu aux violons et aux hautbois. On y rencontre quelques noms qui suffisent à nous fixer sur les auteurs de ces danses : Pierre La Grénée, Julien Perrichon, Jean Delamotte, Claude Nyon, Pierre Beauchamp, François Richomme et Jean Lebrét, qui tous sont parisiens, la plupart membres influents de la vieille communauté populaire des « joueurs d'instruments », et appartenant depuis la fin du xvi^e siècle à la musique de la Chambre du roi. Une double révolution s'était produite dans ce corps : tout d'abord les violons, jusqu'alors membres de l'Ecurie du roi, c'est-à-dire chargés de jouer dans les fêtes de plein air, étaient passés dans la Chambre où les appelait le rôle désormais plus noble réservé à leur instrument. Puis, vers 1590, les instrumentistes italiens découragés

par les guerres civiles, et mal payés, nombreux pendant tout le cours du siècle, cédèrent la place aux Français; en peu d'années les plus habiles dirigeants des « joueurs d'instruments » formèrent ainsi à la cour un groupe homogène et y firent définitivement adopter l'art d'origine populaire qui va être à la base de la suite de danse. C'est cette première génération qui forme le noyau des « 12 hautbois » et surtout des « 24 violons », dont la troupe se constitue définitivement vers 1610-1620. Cet essor correspond aussi à une épuration dans le domaine de la facture instrumentale : l'époque de la Renaissance avait connu une grande richesse alliée à une totale fantaisie. On avait cherché à déguiser le désordre qui résulta de cette multitude de recherches grâce à une hiérarchie idéale où tout instrument se voyait divisé en *superius*, *altus*, *tenor* et *bassus*, auxquels on avait ajouté à la fin du siècle une *quinte* en suivant l'évolution de la musique vocale. Mersenne se ressent encore directement de cet ordre irréalisable. Mais à l'aube du XVII^e siècle, la pratique a fait disparaître beaucoup de types qui n'étaient que des instruments de laboratoire et ce que M. de Pure appellera des « disconvenances insupportables ». Les cornets disparaissent, les violes sont réservées à la musique de Chambre, les hautbois restent groupés dans le corps spécial des « 12 hautbois » pour les cérémonies à grand spectacle, le violon enfin est reconnu l'instrument idéal non seulement pour faire danser mais aussi pour son pouvoir d'imitation, que fait ressortir Mersenne, et parce qu'il est capable de contrefaire tous les autres instruments. L'orchestre des « 24 » comprend : 6 dessus et 6 basses, les trois autres parties (haute-contre, taille et quinte) se partageant le reste.

Le *Terpsichore* de 1612 comprend, en dehors de quelques voltes, gaillardes et *passameze*, un grand nombre de branles groupés en suites dont la particularité est d'alterner binaire et ternaire et d'accueillir parfois une gavotte, une sarabande, une pavane ou des passe-pieds de Bretagne. A côté des branles, les danses les plus nombreuses sont les courantes, toujours ternaires, et les *balletti*, groupant entrées, sarabandes, courantes

et gaillardes, qui donnent une idée des parties purement instrumentales des ballets de la cour de Henri IV : parties formées de sections généralement plus courtes que celles des danses pures du même recueil, avec reprises incessantes qui reflètent leur fonction chorégraphique. La lecture des trois cents danses du *Terpsichore* présente évidemment une certaine monotonie, due au fait qu'aucun lien thématique ne relie les pièces entre elles et qu'il s'agit davantage de simples cellules rythmiques que de véritables thèmes. Tout au plus trouve-t-on quelque compensation, de temps à autre, dans certaines recherches harmoniques, qui feront l'originalité des 24 violons, comme dans une des parties du *Branle de la Roïne*, ou encore une *Courante Sarabande en sol* majeur avec un épisode en mineur, dans lequel A. Pirro imagine que « le badinage galant y cède à la tendresse. »

Il y a beaucoup plus d'ampleur et de variété dans les œuvres de la seconde génération des « 24 », qui nous sont encore conservées grâce à l'intérêt d'amateurs allemands dans un manuscrit connu sous le nom de « Manuscrit de Cassel ». Les vingt suites de ce recueil, rédigé entre 1650 et 1670, sont pour une part importante l'œuvre d'instrumentistes parisiens, Mazuel, Constantin, Verdier, De La Haye, etc., même si « G. D. » placé devant certaines pièces n'est pas, comme le pensait autrefois J. Ecorcheville, Guillaume Dumanoir. Elles rapprochent souvent les trois danses qui constitueront la suite d'orchestre de l'époque classique : allemande, courante et sarabande. Même les branles, qui ne vont pas tarder à disparaître en tant que danses, prennent un surcroît d'intérêt ; ceux des Brulard, par exemple, réalisent dans une certaine mesure l'unité thématique ; le motif exposé dans le premier branle est progressivement dégradé mélodiquement et rythmiquement dans les suivants, jusqu'à devenir méconnaissable dans la bourrée finale. Le même manuscrit incite à penser qu'à l'actif des « 24 » il convient d'inscrire aussi les origines de l'ouverture à la française. On y trouve en effet des allemandes à 2/4 précédant des courantes à 3/4 dont les motifs sont apparentés. Cette forme apparaît encore plus élaborée dans les fragments de ballets que nous a conservés la collection Philidor : rythme saccadé et

triomphal du mouvement grave avec arrêt sur la dominante, puis second mouvement d'allure plus vive. Tel est déjà, vers 1640, le plan suivi par les compositeurs des « 24 ». Plan que Lully trouva presque tout tracé, comme l'admet Prunières, et qu'il devait appliquer peut-être pour la première fois dans l'ouverture du ballet d'*Alcidiane* en 1658, en donnant néanmoins au second mouvement un caractère plus léger.

En fait, la leçon du *Terpsichore* et du Manuscrit de Cassel est celle de la fidélité à la polyphonie libre, au contrepoint à la française dont héritent au même moment clavecinistes et luthistes, et aussi une harmonie savoureuse dans laquelle abondent les frottements rapides et inattendus, les fausses relations, les dissonances, une polyphonie un peu cahotante, qu'il ne faut aucunement porter au compte de la maladresse d'écriture. La « révolution » opérée par Lully consista surtout à imposer cette écriture harmonique assez contraignante qui mit un terme au *flamenco* improvisateur des Violons du roi. Mais il n'eut après tout qu'à reprendre ce style en notes pointées que l'on trouve, à tort, si typique de sa musique. Qu'a-t-il ajouté à une pièce de ce genre (le *Testament de Belleville*), extraite du Manuscrit de Cassel ?





Sans doute les manuscrits qui nous conservent les œuvres de ces « petits maîtres » ne donnent-ils qu'une idée très incomplète de leur art. Les « 24 » étaient d'abord des improvisateurs, célèbres par leurs « mignards tremblements », leurs coups d'archet « mourants », comme dit P. Trichet, ou « certains tremblements qui ravissent l'esprit », dont Bocan et Lazarin possédaient le secret selon Mersenne, qui donne des exemples des doubles ou diminutions exécutés par les virtuoses à la suite de certaines pièces. Cette technique était identique à celle que les chanteurs du temps utilisaient pour varier à l'infini les airs de cour de 1630-1640.

Le problème qui se pose est de savoir si l'interprétation ornementée des « 24 », qui s'apparente à une pratique générale au début de l'ère baroque, pouvait satisfaire aux lois élémentaires de la danse. Ce n'est pas l'avis de M. de Pure qui conseille aux violonistes de ne pas mettre à tout instant le danseur hors de la cadence et de n'exécuter ni « redouble ny batterie », sauf s'il s'agit de danses non figurées. Le même, qui vante pourtant la diversité de figures des ballets contemporains, proscriit les « changements affectez à chaque coup ou à chaque cadance ». Mais on commençait alors à ne plus exécuter et seulement à écouter certaines danses.

Déjà en 1623 F. de Lauze admet que pour les branles « on s'amuse bien plus à s'entretenir qu'à les danser sérieusement » et Mersenne fait une remarque analogue à propos de l'allemande. On voit toute l'importance de cette évolution pour la naissance d'une musique « symphonique » propre.

Lully à ses débuts ne devait pas faire figure de prodige parce qu'il était à la fois compositeur, baladin et violoniste. C'était déjà au temps de Louis XIII le fait de la plupart des membres des « 24 », même au début de leur histoire. Comme compositeurs ils créaient généralement la partie de *dessus*, qui suffisait à établir en même temps la chorégraphie. Par la suite, la bande se réunissait et composait les parties. Ce qui explique le rôle d'harmonisation de Praetorius-Caroubel dans le *Terpsichore*, et aussi le mépris de Lully pour « le peu de facilité des maîtres à jouer leurs parties sans les avoir étudiées ». Pourtant, dans la seconde génération des « 24 », une spécialisation s'était faite dans la composition des airs de danse : Mazuel était « compositeur de la musique des 24 Violons de la Chambre », Lazarin « compositeur de la musique instrumentale de la Chambre ». Alors que certains, comme Verpré, incapables de noter eux-mêmes leurs airs, les faisaient écrire par l'un de ces musiciens mieux formés, d'autres en étaient fort capables, comme Michel Henry, comme le « roi » des instrumentistes Louis Constantin, dont la collection Philidor a conservé *la Pacifique*, une assez grande pièce à six parties en forme de canon.

Enfin, de simples instrumentistes — jouant presque toujours de plusieurs instruments — ils étaient devenus vers la fin du xvi^e siècle, maîtres de danse : les meilleurs figuraient dans les ballets et enseignaient la chorégraphie aux grands de la cour. Car dans ce domaine comme dans celui de la musique instrumentale, les Italiens, qui avaient été les maîtres de Henri II et de Charles IX, étaient retournés chez eux à l'époque des guerres civiles; les chorégraphes et les danseurs de Louis XIII sont des Français, Jean Delamotte, J. de Belleville, Marais, H. Prévost, surtout Guillaume Dumanoir et le fameux Jacques Cordier, dit Bocan, adulé de toute la cour et d'une partie de l'Europe. Les plus modestes d'entre eux enseignaient les écoliers dans les salles de jeu de paume ou les

« demoiselles de qualité ». Entre les uns et les autres naquit une rivalité aisément explicable, qui aboutit bientôt à un divorce. En 1661 un *Discours académique qui prouve que la danse est en tout absolument indépendante du violon* illustrait déjà des procès en cours. Mais en 1664, treize maîtres de danse s'insurgèrent ouvertement contre la communauté des joueurs d'instruments, dont ils faisaient obligatoirement partie, et créèrent une Académie de danse. Le « roi » Guillaume Dumanoir, au nom de la communauté, s'attaque vainement au privilège royal obtenu par ses anciens collègues. Dans un intéressant factum intitulé *le Mariage de la musique avec la danse*, il tenta de démontrer que la danse ne pouvait rien en dehors de la dépendance de la musique, en ranimant inconsciemment la vieille théorie platonicienne selon laquelle son art contenait en résumé toute l'harmonie des sphères célestes : « la danse, disait-il, n'est pas proprement un art, mais seulement un exercice ». Thèse qui était devenue insoutenable en 1664. M. de Pure dans son *Idée du spectacle*, fait une nette différence entre danses savantes et populaires.

Notons que, dans ce qui précède, nous n'avons envisagé que la suite de danse, ayant en principe une fonction précise à remplir. Mais au début du xvii^e siècle on rencontre les premiers signes d'une musique pure spécialement destinée au violon. Ainsi l'éditeur Ballard fait état des plaintes du public qui avait beaucoup de peine à se procurer des pièces de violon et inclut dans un recueil imprimé de *Pièces pour le violon à quatre* (1665) un « Madrigal », un « Réveille-matin » et une « Pièce à trois », que n'anime aucun rythme de danse. L'instrument et l'orchestre qui en découle ont gagné leurs lettres de noblesse.

* * *

Bien avant le règne de Lully, l'influence de la suite française est visible à l'étranger. Dès les premières années du xvii^e siècle on trouve des violonistes français à la cour d'Angleterre, comme cet Adam Vallet qui dirige en 1607 une troupe diffusant dans les rues de Paris les airs de ballet à la mode et se trouve en 1625 engagé à Londres dans la Musique du roi ; comme Etienne Nau, d'Orléans, qui après avoir étudié à l'Université de Leyde

— fait rare pour un artiste de ce milieu — devient à la cour anglaise « *composer of music for the violins* » de Charles II de 1628 à 1662. Lorsque à Londres les tendances francophiles favorisent les musiciens français, on crée sur le modèle de Paris un orchestre composé de 24 violons, en attendant qu'un autre violoniste français, Louis Grabu, devienne maître de la Chapelle royale en 1665. En Allemagne il est à peine besoin de rappeler le contenu du manuscrit copié pour la cour de Cassel. Quant aux Italiens, ce qu'ils appellent vers 1625 « *correnti alla francese* », et autour de 1650 « *balletti alla francese* », témoigne bien de l'influence parisienne et justifie la remarque faite encore par M. de Pure sur la maîtrise française dans les rythmes rapides : les étrangers dit-il, étaient débordés par ces « tirades de l'archet à chaque demi-mesure ou à chaque note blanche ». Longtemps encore dans les cours européennes, ce sont des Français qui font danser, et si jamais il est alors un domaine dans lequel la musique française puisse encore se prévaloir d'une quelconque hégémonie, c'est bien dans celui de la musique de danse.

Peut-être n'est-il pas inutile, en terminant, d'évoquer ici le problème du « baroque français ». On a parlé d'une résistance de la France au baroque. Cependant il n'est pas douteux qu'avant Lully on rencontre dans la musique instrumentale française, comme dans l'air de cour d'ailleurs, certains éléments qui ne ressortissent que partiellement à l'évolution générale de la musique du temps, et peuvent passer pour caractéristiques d'un certain art baroque, tempéré ou modéré à la française. Il y a d'abord l'élargissement de l'espace sonore dû aux efforts des facteurs qui cherchent à étendre la portée de l'aigu et surtout du grave de chaque instrument, au moment où les compositeurs donnent toujours plus d'importance aux registres extrêmes en rompant l'équilibre à quatre de l'orchestre du xvi^e siècle. Même remarque pour l'art chorégraphique, où l'on note un désir d'élévation, d'envol, qui ne fera que s'accroître. Même remarque encore s'il s'agit des masses sonores, grâce auxquelles on recherche l'effet. Qu'on se rappelle la mélancolique *Épître à M. de Niert*, de La Fontaine : « Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire », et les effectifs des troupes instrumentales des ballets

confirment ce fait. Mais l'harmonie incertaine même des 24 Violons ne marque-t-elle pas une recherche des lignes courbes, chères aux baroquais, tandis que les improvisations en « doubles » et broderies diverses ne font que prolonger cette fuite devant la ligne droite. Lorsque Lully arrive à la cour (en 1653 il succède à Lazzarini), ce n'est pas une tradition qu'il va reprendre avec brio, c'est au contraire dans cette recherche de la clarté, une rupture de tradition. Qu'a-t-il manqué à cette troupe d'instrumentistes de cour sortie de la rue parisienne ? Un artiste de génie qui eût su tirer parti de toutes les possibilités offertes par les recherches des Brulard et des Mazuel.

François LESURE.

BIBLIOGRAPHIE

Le travail essentiel est la thèse de :

ECORCHEVILLE, J., *Vingt Suites d'orchestre du XVII^e siècle français (1640-1670)*, 2 vol., Paris, 1906; contient, outre l'édition du ms. de Cassel, une étude fondamentale sur le sujet traité ici. Par ailleurs le *Terpsichore Musarum* de Praetorius-Caroubel a été publié par G. Oberst dans les *Musikalische Werke* de Praetorius, t. 15, Wolfenbüttel et Berlin, 1929.

A consulter :

PRUNIÈRES, H., *Notes sur les origines de l'ouverture française*, dans « *Sammelb. der IMG* », 1910-1911, p. 565-585.

QUITTARD, H., *France. Musique instrumentale jusqu'à Lully*, dans l'*Encyclopédie* de Lavignac, 1^{re} partie, t. III, 1921.

PINCHERLE, M., *Les violonistes*, Paris, 1922.

EMMANUEL, M., *The Creation of the Violin and its Consequences*, dans « *The Musical Quarterly* », XXIII, 1937.

LESURE, F., *Réflexions sur les origines du concert parisien*, dans « *Polyphonie* », 5^e cahier, 1949.

LESURE, F., *Die Terpsichore von M. Praetorius und die Französische Instrumentalmusik unter Heinrich IV.*, dans « *Die Musikforschung* », 1952.

LESURE, F., *Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVI^e siècle*, dans la « *Revue de musicologie* », 1954.

Un disque consacré aux « Vingt-quatre violons du roi », pressé en 1954 pour « l'Anthologie sonore » (3004 L. D.), dir. F. Raugel, illustre fort heureusement cet article avec l'enregistrement de huit pièces du *Terpsichore* et dix du manuscrit de Cassel.

JEAN-BAPTISTE LULLY

SA VIE

« **U**N petit homme d'assez mauvaise mine et d'un extérieur fort négligé. De petits yeux bordés de rouge, qu'on voyait à peine et qui avaient peine à voir, brillaient d'un feu sombre qui marquait tout ensemble, beaucoup d'esprit et beaucoup de malice; enfin, sa figure entière respirait la bizarrerie ». Tel est le portrait que trace Sénecé, de Jean-Baptiste Lully, né à Florence en 1632 (paroisse de Santa Lucia sul Prato), de Lorenzo Lully et Caterina del Serta (ou Sera). Peut-être fut-il, ainsi que le dit le « Mercure galant » de janvier 1678, élève « du Charissimi », bien qu'il eût très jeune quitté son pays; on dit qu'il commença à composer à la Casa Legrenzi, où il jouait de la guitare avec style. Il dut à cela la fortune qui le fit remarquer par le duc de Guise à la recherche d'un jeune garçon italien « pour entretenir Mademoiselle de Montpensier dans cette langue ». Vers 1643 il fut amené en France, comme « garçon de chambre » chez Mademoiselle. Il y vécut jusqu'à la Fronde. Michel Lambert, qui devint plus tard son beau-père, dirigeait les six violons de la Grande Mademoiselle et compléta l'éducation du jeune Florentin. En 1652, Lully se rallie au parti du roi Louis XIV; il danse dans les ballets et charme le souverain par son talent et les airs qu'il compose. Le 16 mars 1653, il est nommé compositeur de la « musique instrumentale du Roi », succédant à Lazarini. Jusqu'en 1661, il prend une part active à la composition des divers ballets royaux (ballets de cour), dont le poète est Benserade. Il y introduit des scènes de musique italienne, tandis que Boesset, Cambefort et Lambert représentent la musique française traditionnelle (*Ballet de la Nuit*, *Ballet de Thétis et Pélée*, *Ballet de la Galanterie du Temps*, etc.). C'est en 1660, à l'occasion de la paix des Pyrénées, que Francesco Cavalli,

de Venise, fait représenter à Paris devant la cour et le premier ministre Mazarin, l'opéra italien de *Serse*. Les entrées de ballet sont l'œuvre de Lully. Le fait se reproduit deux ans plus tard, avec *Ercole amante* du même Cavalli.

Le 19 mai 1661, Lully reçoit la charge de surintendant et compositeur de la musique de la Chambre du roi, succédant à Cambefort, tandis que Michel Lambert reçoit celle de maître de musique. Quand, le 26 juillet 1662, il épouse à Saint-Eustache Madeleine Lambert, Louis XIV, Anne d'Autriche, la reine Marie-Thérèse, et Colbert ont signé le contrat. Il est alors « Jean-Baptiste Lully, écuyer ».

De 1664 à 1671, il collabore avec les plus grands poètes : Molière, Corneille... Il écrit les intermèdes musicaux du *Mariage forcé*, de la *Princesse d'Elide*, d'*Œdipe*, de l'*Amour médecin*, de *Mélicerte*, du *Sicilien*, de *George Dandin*, de *Monsieur de Pourceaugnac*, des *Amants magnifiques*, du *Bourgeois gentilhomme*. En 1671, Molière et Corneille s'unissent pour créer la tragi-comédie de *Psyché* (sujet déjà traité par Lully en 1656 avec Benserade), à laquelle le musicien ajoute tellement de musique qu'elle devient en fait un opéra, dont le succès est triomphal. Il y introduit le *recitativo cantabile*, au lieu du *recitativo secco* de Peri et de Carissimi. Le public français est alors prêt à accueillir l'opéra dans sa forme gallicane. Déjà, en 1669, le poète Perrin avait obtenu du roi le privilège d'une « Académie d'Opéra », dans le genre de celles qui existaient en Italie. Avec *Pomone* dont la musique est écrite par Cambert, il fait triompher cette formule. Lully prend ombrage de ce succès et décide de le surpasser. Il trouve un prétexte de concurrence et de dénigrement dans la malhonnêteté du marquis de Sourdéac, faux-monnayeur, usurier, débauché. Perrin en prison, Lully a le champ libre et lui demande de racheter son droit, moyennant pension. En 1672, le roi accorde à son musicien officiel les lettres patentes lui conférant le privilège de l'opéra et pratiquement le monopole de tout le « théâtre en musique ». Ainsi Lully évince son génial rival Marc-Antoine Charpentier, dont l'étoile grandissante le gêne infiniment; du même coup, il se brouille avec Molière.

Lully s'adjoint alors le décorateur Vigarani et le poète Quinault qui seront les deux chevilles ouvrières de son

succès et sur lesquels il exercera pendant près de dix ans sa tyrannie. Le premier opéra ou, mieux, la première « tragédie en musique » de Lully, *Cadmus et Hermione* (1673), donne tant de satisfaction à Louis XIV, qu'il attribue au musicien la salle du Palais-Royal, jusqu'alors occupée par la troupe de Molière, mort en février de la même année.

En 1674, c'est *Alceste*. Mme de Sévigné écrit : « On répète souvent la symphonie [d'*Alceste*], ...c'est une chose qui passe tout ce qu'on a jamais ouï. Le Roi disait l'autre jour que s'il était à Paris quand on jouera l'opéra, il irait tous les jours; ce mot vaudra cent mille livres à Baptiste. » Et encore : « L'opéra est un prodige de beauté, il y a déjà des endroits qui ont mérité mes larmes; je ne suis pas seule à ne pouvoir les retenir; l'âme de Mme de La Fayette en est alarmée ». Cependant la beauté sensible et le charme un peu apprêté des opéras de Lully ne sont pas sans provoquer des controverses. Les grands auteurs s'insurgent : la cabale lance ses pamphlets : « Renonce à Quinault, ou tu es mort », dit-elle. La Fontaine avec sa *Daphné*, Racine avec la *Chute de Phédon*, dont Boileau écrit le prologue, se mettent sur les rangs. Quinault demande justice au roi et Racine, Boileau et La Fontaine doivent se retirer. En 1673, *Thésée* est un nouveau succès, *Atys* (1676), le trop savant opéra d'*Isis* aux allusions politiques (Mme de Montespan y est figurée par Junon, Mme de Ludre par Io, etc.). Après quoi Quinault connaît une disgrâce définitive et Lully doit chercher un autre librettiste, qu'il trouve en Thomas Corneille. Ils transforment la comédie-ballet de *Psyché* en opéra. Et c'est un succès. Quinault travaille, en marge, avec Thomas Corneille et le jeune Fontenelle, à *Bellérophon* (1679). Il rentre en grâce avec *Proserpine* (1680), où il tente, incorrigible, de nouvelles allusions politiques. « Il y a, dit Mme de Sévigné, une scène de Mercure et de Cérès qui n'est pas difficile à entendre, et il faut bien qu'on l'ait approuvée puisqu'on la chante. »

Après une reprise du *Bourgeois gentilhomme*, où il avait joué la scène du Grand Muphti (bien qu'il eût alors près de la cinquantaine), Lully est fait secrétaire du roi. Cette charge lui confère la noblesse. Louvois, alors ministre de la Guerre, et qui ne pouvait souffrir Lully en est indigné. « Hé! tètebleu, lui répond l'autre, vous

en feriez bien autant si vous pouviez! ». Le jour de sa réception, Lully donne un splendide repas, et le soir un plat de sa confection, un opéra. « Ils étaient vingt-cinq ou trente ensemble qui avaient, ce jour-là, comme de raison, les bonnes places, de sorte qu'on voyait la chan-cellerie en corps, deux ou trois rangs de gens graves, en manteau noir et en grand chapeau de castor, aux premiers rangs de l'amphithéâtre, qui écoutaient d'un air admirable les menuets et les gavottes de leur confrère musicien. » *Persée* (1682), *Phaëton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685), sont tous donnés avec grand succès. Puis, l'*Idylle sur la paix*, (fête de Sceaux) paroles de Racine, et, enfin, en 1686, l'œuvre magistrale, *Armide*. « Quand Armide se disposait à frapper Renaud endormi, on voyait tout le monde saisi de frayeur, demeurer immobile, l'âme tout entière dans les oreilles et dans les yeux, jusqu'à ce que l'air de violon qui finit la scène donnât permission de respirer ». Tout l'art de Lully est résumé ainsi : « dans les oreilles et dans les yeux ». La même année, la dernière création de Lully, la pastorale d'*Acis et Galatée*, fut représentée au château d'Anet, chez le duc de Vendôme; elle devait servir de modèle à toutes celles qui lui succédèrent, au cours des xvii^e et xviii^e siècles.

En 1687, Lully, s'étant donné un coup de canne sur le pied en battant la mesure du *Te Deum* chanté pour la guérison du roi, la gangrène se mit dans le mal. « Quand il sentit la mort venir, dit Lecerf de La Viéville, il se fit mettre sur la cendre, la corde au cou, et fit amende honorable... avec une édification parfaite ». Il mourut le 22 mars 1687 et fut enterré dans l'église des Petits-Pères, aujourd'hui Notre-Dame-des-Victoires. Actif, volontaire, homme d'affaires et artiste génial, tel fut Lully, dont la conception musicale domine l'esthétique de deux siècles.

LIMITES DE L'INFLUENCE ITALIENNE

Quel est donc cet art rude et fort auquel se plient les musiciens dramatiques français jusqu'à Rameau et au-delà? Est-ce l'art italien que Lully, Florentin, apportait en France? Est-ce la vieille conception musicale française que Lully, devenu Français, vivifie? Il semble que

ce soit cette dernière hypothèse qui soit la bonne. L'art dramatique lyrique tel que Lully l'a conçu est une synthèse et une rénovation. Jusqu'à son premier essai de tragédie lyrique, Lully est resté un pur Italien, malgré les modèles que lui apportaient Boesset et les leçons de Lambert. Dans les ballets qu'il composait et dansait, il écrivait des airs italiens. En 1655, pour le *Ballet des Bienvenus*, il fait un « air crotisque italien »; dans l'*Amour malade*, en 1657, plusieurs airs sont de la même inspiration, parmi lesquels le célèbre « *E che scibbe amor senza coquette*. » Tandis que Lully se spécialise dans ce genre, Boesset écrit les airs français des mêmes ballets. Il semble donc, qu'à l'origine, Lully n'ait voulu, ou n'ait pu faire que des airs italiens. Les gazettes le nomment le « compositeur italien ». Il s'inspire du style de la cantate de Rossi et de Caproli. La première expérience d'opposition des styles italien et français qu'ait tentée Lully semble se trouver dans le *Ballet de la Raillerie* (1659), où il s'exerce au style français dans un duo antithétique.

Le fait se reproduit dans les ballets *Xerxès* (1660) et l'*Impatience* (1661). A partir de cette date, Lully, naturalisé, n'est plus italien, ni par le fond, ni par la forme. Il ne « veut plus » l'être. Il n'y a plus un seul air italien dans le *Ballet des Saisons*; et ceux qu'il utilise par la suite ne sont introduits qu'à des fins comiques ou parodiques.

La collaboration de Lully et de Molière habitue le musicien à adapter sa musique à un sujet et à un développement logiques. Le principe de la comédie-ballet comporte une obligation nouvelle, celle de n'employer la musique au théâtre qu'aux seuls moments où elle le serait dans la vie courante. C'est ce que les deux auteurs tentent de démontrer avec les *Fâcheux* en 1661. Dans la *Princesse d'Élide* (1664), les valets de chiens réveillés par l'Aurore, chantent une fanfare qui réveille Lyciscas endormi; dans le *Sicilien* (1667), ce sont des sérénades, dans le *Bourgeois gentilhomme*, c'est la cérémonie turque, que la comédie parlée prépare. Déjà, l'air espagnol de la 3^e entrée, *Se que me muero*, est dépouillé de toutes les fioritures italiennes et la langue des paroles n'influence aucunement Lully dans le style de sa musique. Avec *Psyché*, cette tendance s'accroît encore. Le genre de cette pièce est d'ailleurs tout nouveau. Il ne s'agit plus de

comédie-ballet, mais de *tragédie-ballet*, faite toute de mythologie et de machines et dont les nombreux airs de la fin du troisième acte sont déjà du genre purement « opéra ». Notons que la plainte de Psyché : « *Deh! piangete al pianto mio* », dont les paroles sont italiennes, est traitée musicalement « à la française », avec encore une trace du riche dépouillement monteverdien. Comme l'a montré Prunières, on a exagéré l'originalité de l'architecture littéraire du drame lullyste, à la suite du trop élogieux Lecerf de La Viéville. Ce que l'on connaissait des drames d'Alessandro Scarlatti ou de Bononcini ne correspondait plus à la conception monteverdienne, très simple et pathétique, non plus que celle de Cavalli, emphatique, ou de Rossi, uniquement mélodique, d'où les chœurs sont absents, avec des embryons de récitatif et des airs monstrueux attirant sur l'artiste toute l'attention du public. Les modèles que peut avoir eus sous les yeux Lully, sont, quant à l'Italie, antérieurs à ces auteurs : en particulier l'abbé Buti et les musiciens de Mazarin, en vogue à Rome vers 1630, puis à Paris, et qui avaient déjà réalisé une union primitive du ballet de cour et de l'opéra.

LES RÉCITATIFS

L'innovation de Lully dans le genre de l'opéra a été, sans conteste, l'introduction du récitatif, simple ou accompagné, sans lequel il n'y a pas de vrai déroulement dramatique. Et c'est toute la déclamation lyrique qui est mise en question. Tout consiste en l'adaptation de la musique à la langue; ce qui, avec le français, est particulièrement délicat, puisqu'il n'est pas une langue sonore. Le courage de Lully a été d'aborder de front ce problème qui avait rebuté d'excellents musiciens comme Guédron, Boesset ou Lambert, et que même Cambert, un « des créateurs de l'opéra français », n'avait pas osé envisager.

Le récitatif exprime musicalement l'action en marche. Cette action s'épanouit périodiquement en des « airs » aux moments de paroxysme. Il est l'élément stable et compréhensible du drame. Ses principes sont le rythme, la mélodie, et accessoirement l'harmonie. En général, le récitatif est accompagné par la simple basse continue, et les airs, par l'orchestre; mais ce n'est pas là un critère

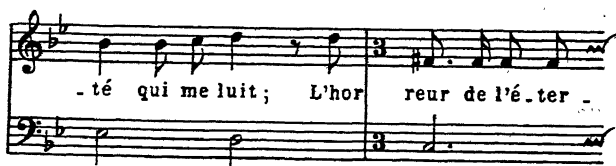
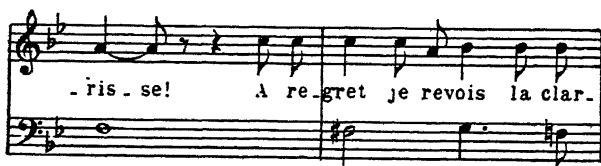
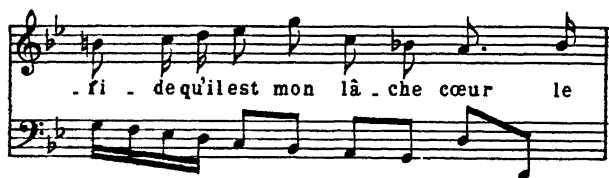
infaillible, car on trouve chez Lully plusieurs récitatifs accompagnés par l'orchestre et beaucoup d'airs accompagnés par la basse continue. C'est avec le *Ballet des Saisons*, qu'apparaît le récitatif : le « récit » de « la Nymphé de Fontainebleau » est son premier essai. En 1665, dans le *Ballet de la Naissance de Vénus*, la plainte d'Ariane est le récitatif expressif parfait.

Le récitatif français demeure toujours relativement mélodique, et la plupart de nos airs n'abandonnent jamais complètement l'allure de la déclamation. Mais l'air forme un tout complet, de dimensions définies et de construction régulière, tandis que le récitatif se modèle sur la conduite du dialogue et les péripéties de l'action, sans être déterminé ni dans sa forme, ni dans son étendue. Or, malgré les tentatives antérieures dont nous avons parlé, Lully doit être considéré comme le « réalisateur » du récitatif français. Il s'inspira de la déclamation des Comédiens-Français, surtout de la Champmeslé, l'interprète de Racine. Il en saisit à la fois la forme et l'esprit. Là est la base du récitatif lullyste, emphatique et chantant, avec une ardeur intérieure sensible, qui trouble et qui émeut. Au récitatif convient l'alexandrin. Car « la cadence des petits vers et leurs rimes fréquentes coupent trop, et font trop sauter le récitatif, qui doit être uni, tranquille, majestueux. Le récitatif est un fleuve, qui doit rouler doucement, également. » Le récitatif est une nécessité, car les personnages ne se trouvent pas toujours transportés sur les ailes de la passion ou dans les affres du désespoir. Ils doivent quelquefois parler naturellement. C'est une condition de vraisemblance et de compréhension. Le récitatif est le lien entre la parole et la musique, il est une déclamation notée et rythmée, adaptée à la prosodie française. Voltaire, dans son *Dictionnaire philosophique*, compare le récitatif de Lully à celui de Carissimi. Il fait un parallèle entre le *Sunt rosae mundi breves* de Carissimi et le monologue du quatrième acte de *Roland*. Il n'est pas douteux que l'élève « du Charissimi » a étudié les œuvres religieuses de son maître, et il est patent que, dans ses propres motets, Lully a allié le génie français et le génie italien avec plus de science que dans ses opéras. Notons que le rôle d'Amadis, dans *Amadis de Gaule*, est écrit entièrement en récitatif. Il n'est pas douteux que le vrai style de la déclamation musicale a

sa source dans la musique italienne, et que Lully l'a transposé de l'autel à la scène en tenant compte des caractéristiques de la langue française.

La mélodie, qui porte les paroles, est calquée sur elles, tant pour le rythme que pour l'intonation. Ça et là, quelques notes de passage, quelques progressions nécessaires, quelques changements expressifs de tonalité (éclaircissement ou assombrissement); des déploiements d'harmonies ou des paraphrases d'accords, des chutes mélodiques, des montées ou des descentes diatoniques par paliers, des montées diatonico-chromatiques, des formules descriptives.

Pour ce qui est du rythme, il alterne les mesures binaires et ternaires, il ponctue la phrase musicale de silences expressifs, il change de mesure pour suivre la prosodie, il emploie continûment et systématiquement des valeurs pointées pour les expressions solennelles, les contre-temps sur des monosyllabes ou des interjections. L'harmonie est simple et peu variée, mais Lully essaie d'en rompre la monotonie par des passages chantants. Il essaie de musicaliser la mélodie elle-même, dans *Thésée* et surtout dans *Armide*. Enfin, il crée en France le récitatif accompagné par l'orchestre (récitatif obligé), que l'on a tendance à confondre avec les airs, mais qui s'en distingue par sa liberté de construction et l'absence de répétitions. Il l'emploie dans les moments pathétiques ou véhéments (invocations, oracles, lamentations). Si ce genre de récitatif est peu fréquent dans ses premières œuvres, il trouve sa réalisation parfaite dans *Armide*, où il est partout à l'honneur, en particulier dans le V^e acte (sc. v), « *Le perfide Renaud me fuit* » (ex. 1) dont la déclamation est d'une justesse expressive absolue. Notons que ce genre de récitatif a été largement utilisé par Lully, dans ses motets : l'*Exaudiat*, le *Notus in Judaea*, le *Quare fremuerunt* et le fameux *Te Deum*, dont il mourut, en sont des exemples indiscutables. Ce système de déclamation lyrique dans la musique religieuse fut porté à son apogée par Lalande, qui devenait peu après le maître du genre. D'ailleurs, pendant un siècle, le récitatif lullyste va demeurer intangible : « Rameau l'adorera, et Gluck lui-même sera obligé d'y sacrifier avant de le renverser. »

Armide, Scène V, V^e Acte

LES AIRS

Pour ce qui concerne les airs, Lully est beaucoup moins novateur. Ils ne constituent pas, comme le récitatif, un élément propre à la musique dramatique. Ils ont, dès longtemps, été employés sous forme de *chansons* (plus ou moins populaires), ou sous la forme aristocratique du poème chanté, tel qu'on en trouve des exemples chez les troubadours et plus tard, dans l'*air de cour*. Tandis que le récitatif exprime le développement de l'action, les airs marquent un arrêt, un moment de suspension ou de paroxysme. Lully emploie deux sortes d'airs d'inégale importance : l'air passe-partout (ou air-maxime) qui exprime une idée générale, une maxime psychologique (amoureuse ou pratique). Il est chanté généralement par un personnage secondaire (procédé employé fréquemment plus tard par Métastase); il est facile à détacher de l'ensemble du drame, il ressemble à l'air de cour des Guédron, Boesset, Lambert, etc. Tantôt au contraire, Lully emploie le grand air expressif qui est un moment du drame, où le personnage principal, se trouvant dans une situation pathétique, épanche librement ses sentiments. Ce genre d'air est plus long que l'air-maxime, ses paroles contiennent une analyse des sentiments des personnages, la musique s'y développe plus longuement, avec un appareil harmonique plus fourni. Il est binaire, ternaire ou en rondeau. Ce sont les formes types des airs de Lully, et qui resteront en faveur jusqu'à la fin de l'opéra classique français. L'air en rondeau, le plus souvent adopté, est moins musical que les airs analogues de l'opéra italien de la même époque; ses contours mélodiques ne sont pas indépendants des paroles; il n'en est que la traduction lyrique, plus chantante que dans le récitatif, mais toujours dans l'esprit du récitatif. Ces caractères se retrouvent d'ailleurs dans toute la musique vocale française.

Lully excelle dans les airs champêtres, il est en cela le disciple fervent de Lambert (ainsi dans le IV^e acte de *Thésée* et dans *la Grotte de Versailles*). Souvent ce sont des danses chantées, comme dans le prologue de *Bellérophon*, dans le V^e acte d'*Alceste*, dans le prologue de *Psyché* ou celui de *Proserpine*. Ces airs étaient si charmants

dans leur simplicité, qu'ils devinrent rapidement des vaudevilles et des timbres. Lully s'attache à développer ce côté populaire de ses airs. « L'on raconte qu'il faisait parfois arrêter son carrosse au Pont-Neuf, pour donner le ton au chanteur et au violon qui exécutaient ses pièces. » C'est ainsi qu'il s'inspira de la « brunette » et la cultiva. Ses airs devinrent eux-mêmes des brunettes, telle celle du *Ballet de l'Impatience* : « Sommes-nous pas trop heureux ». C'est un aspect non négligeable de l'art de Lully et de sa célébrité.

Il n'en est pas moins vrai que les airs purement dramatiques ne sont pas absents de son œuvre. L'air de Io, dans *Isis* : « Terminez mes tourments », qui est écrit dans le ton très rare à cette époque, de *fa* mineur, les grands airs véhéments de *Roland* et d'*Atys*, sont des perles nouvelles de l'art vocal français. A la différence des Italiens, et c'est l'originalité de Lully, ses airs (grands ou petits), sont intimement liés au récitatif. Il n'y a pas entre les uns et l'autre d'opposition tranchée comme chez Cavalli ou Mazzocchi. Ceci est une des causes de l'unité de l'opéra français.

L'accompagnement de ces airs est souvent fait de la simple basse continue, mais aussi du soutien harmonique assez considérable de l'orchestre. Celui-ci suit le chant pas à pas dans la majeure partie des cas; parfois, cependant, Lully emploie le style concertant et véritablement symphonique, les idées principales des paroles chantées étant exprimées ou suggérées par l'accompagnement instrumental. Ainsi dans *Alceste* (IV, 1), la basse mobile soutenant d'un bout à l'autre l'air de Charon figure le mouvement du fleuve ou de la barque. Les exemples pourraient être cités, nombreux.

La même maîtrise d'agencement et de construction se retrouve tant dans les ensembles vocaux que dans les airs à voix seule. En général, les ensembles vocaux, duos, trios et quatuors (rares) sont d'écriture harmonique, avec quelques brefs essais de polyphonie, notre contre note, très différents des ensembles italiens intrigués; beaucoup plus naturels, avec cependant une évidente parenté avec ceux de Luigi Rossi. Ils sont liés à l'action à tel point que l'on peut par exemple trouver des duos récitatifs dans *Alceste*, *Atys*, *Cadmus* et *Psyché*. Les ensembles sont la conclusion naturelle des scènes, ou la partie médiane

d'un chœur en rondeau. On les trouve encore sur des airs de danse, surtout les duos. Ils sont alors construits en rondeau. Il n'est pas rare qu'ils comportent des interludes expressifs. Toute une gamme de combinaisons est possible, l'idée directrice étant toujours de ne pas morceler l'action dramatique. Les trios de Lully sont peu nombreux, mais il faut citer celui des Parques d'*Isis*, qui annonce celui d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau et certaines scènes religieuses de *la Flûte enchantée* de Mozart.

Isis. Trio des Parques

1^{er}
Dessus

1^{er} Haute
contre

2^e Haute
contre

8

Le fil de la vi - e, le

fil de la vi - e de tous les hu - mains, Sui -

fil de la vi - e de tous les hu - mains, Sui -

8 fil de la vi - e de tous les hu - mains, Sui -

- vant notre en - vie - Tour - ne dans - nos mains. Le

- vant notre en - vie - Tourne dans - nos mains. Le

8 - vant notre en - vie - Tour - ne dans - nos mains.



Ex. 2.

Bien qu'on ait dit et répété que les chœurs des opéras de Lully n'avaient jamais été composés par lui, et qu'il n'en avait écrit que les dessus et les basses, c'est lui qui les a réinventés dans l'opéra. Ils avaient peu à peu dégénéré puis s'étaient éteints dans l'opéra vénitien. Il y en avait encore en 1641 dans la *Didone* de Cavalli et dans *Il Ritorno d'Ulisse*, de Monteverdi. En 1642, ils ont disparu. On leur substitue des trios ou des quatuors mettant davantage en relief les acteurs principaux. Cet emploi des chœurs (de forme binaire, ternaire et en rondeau) est absolument particulier à l'opéra français classique, et il « en représente une des plus grandes beautés ». Bien que l'on ait coutume de les disposer à la fin des actes, chez Lully leur répartition est assez inégale. On en compte vingt-sept dans *Proserpine*, mais trois seulement dans *Psyché*. Le rôle du chœur est surtout important dans les scènes infernales et les incantations magiques, ou pour ménager certains effets dramatiques, et Lully ne craint pas de le solliciter pour quelques mesures, s'il le juge opportun. Pour les divertissements finaux, le chœur fait partie du « grand spectacle », et alterne avec les danses, dont la mélodie et le rythme s'en inspirent plus ou moins. Il n'est pas rare que le chœur entre dans l'action : dans la scène du sacrifice de *Bellérophon*, dans le combat de *Thésée*, dans les scènes infernales d'*Armide*. L'écriture en est simple ; pourtant il est évident que les chœurs de *Persée* sont d'une science admirable et que ceux d'*Armide* ne sont pas sans avoir inspiré les chœurs de Purcell et même de Haendel. Ils sont parfois polyphoniques, comme dans *Alceste* ou *Psyché* ; le plus sou-

vent ils sont d'harmonies si verticales que les mauvais esprits les jugent un peu plats. Et pourtant « les Trembleurs » d'*Isis* ont été célèbres jusqu'au xix^e siècle. Pour les raisons dominantes qui ont toujours guidé Lully, l'harmonie claire est favorable au rythme syllabique, riche, puissant, pour l'intelligence des paroles. Il ne faut jamais perdre de vue qu'au xvii^e siècle, on n'allait pas à l'opéra pour la musique, mais pour comprendre les paroles d'une intrigue qui se nouait et se dénouait. L'opéra n'a pas de sens sans les paroles. La musique est à leur service. Elle crée l'atmosphère nécessaire. C'est pourquoi Lully, l'harmoniste, devient contrapuntiste lorsque l'action le commande. Ces rares moments sont généralement les moments tendres des petits chœurs, comme dans le sommeil d'Atys, ou avec répartition des vocalises entre les voix, comme dans *Roland*. Il arrive que Lully emploie les chœurs, passagèrement, sans aucun accompagnement, comme dans le chœur des Nymphes d'*Isis*, tandis que, ailleurs, dans une intention expressive, il emploie le double chœur, comme dans *Alceste* (chœur des Bergers); mais il faut remarquer que ce ne sont que des alternances de chœurs et non des ensembles simultanés, sauf une seule fois dans *Bellerophon* (I, v).

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Le même art consommé qui charme l'auditeur dans la musique vocale de Lully se retrouve dans sa musique purement instrumentale, en particulier dans les ouvertures et dans les airs de danse. Lully a créé le type de « l'ouverture à la française », inspirée du ballet de cour et de l'ancien opéra italien. Il faudrait retrouver les sources de cette page de « symphonie » qui précédait les opéras et qui était reprise presque invariablement après le prologue; qui pouvait être interprétée séparément, et qui a fait pendant longtemps la réputation de la musique française. Les contemporains et les successeurs de Lully l'ont abondamment goûtée :

Quand la toile se lève et que les sons charmants
D'un innombrable amas de divers instruments
Forment cette éclatante et grave symphonie
Et par qui le moins tendre en ce premier moment
Sent tout son corps ému d'un doux frémissement...

dit Perrault en 1688 : on peut se convaincre qu'il ne s'agissait pas là d'une froide élucubration servant à permettre au public de s'installer tranquillement. Lully fit ses premières armes dans la symphonie avec l'ouverture de *Xerxès* en 1660. Bien que les ouvertures françaises n'aient pas à proprement parler d'unité thématique ou mélodique comme l'ouverture italienne ; bien qu'après Lully, ces ouvertures aient paru « sèches et monotones », il n'en reste pas moins qu'elles dominèrent la musique européenne des XVII^e et XVIII^e siècles. Le public français aime les morceaux instrumentaux, les transcrit, les copie ; les étrangers de passage à Paris bissent cette emprise et les emportent dans leurs pays.

Les ouvertures françaises sont, comme on sait, composées de deux ou trois mouvements : le premier lent et majestueux, de rythme pointé ; le second, rapide et fugué ; le troisième, quand il existe, lent à nouveau, plus ou moins étendu que le premier, sert de conclusion à l'ensemble. Aucun musicien, jusqu'à Rameau, n'a apporté la moindre innovation à cette formule établie. L'ouverture lullyste est une introduction solennelle et brillante destinée à fixer l'attention du public, à le préparer à la magnificence du spectacle qui va se dérouler sous ses yeux. C'est un portique somptueux, d'une noble architecture, à l'entrée du merveilleux « pays de l'opéra ». Elle doit disposer le spectateur à l'émotion tragique ; elle a donc une valeur expressive ; mais dans l'abstrait, car elle n'a aucun rapport avec le drame. Ce n'est que plus tard, d'abord dans celle du *Carnaval et la Folie* de Destouches, puis dans celle de *Zoroastre* de Rameau que l'on trouve en elle certains thèmes de l'action elle-même. Ainsi, la nouveauté qu'on attribue à Gluck, d'avoir lié l'ouverture à l'action, lui est de beaucoup antérieure.

Lully a, de même, développé les « symphonies descriptives » qui accompagnent le drame. Elles étaient déjà familières et sympathiques à l'esprit français qui se complait à saisir le rapport des sons avec des images ou des idées définies. L'histoire de la musique française abonde en œuvres descriptives. Sans remonter aux suggestives polyphonies du XVI^e siècle, le ballet de cour, où la musique essaie de commenter l'action muette, contient en germe la plupart des symphonies caractéristiques de

l'opéra. Lully, après l'avoir pratiqué pour son propre compte, en a fait son profit dans ses tragédies lyriques, au moins autant que des symphonies de l'opéra vénitien. Les descriptions orchestrales, malgré la simplicité des moyens, enthousiasment les auditeurs et servent de modèles aux compositeurs. Chacun essaie de son mieux de « peindre » et de « caractériser », soit longuement, comme dans les symphonies guerrières, pastorales, funèbres, soit brièvement, en de courts fragments symphoniques précédant le chant, ou intercalés dans le chant, souvent soulignés par la danse, pour appuyer une modification ou décrire un jeu de scène, pour marquer une progression de l'action, pour insister sur un geste décisif, pour affirmer une idée douloureuse exprimée par ce chant. Toutes ces intentions préservent l'unité dramatique.

C'est le même sentiment qui incite Lully à s'appliquer particulièrement aux symphonies de danse. Pour le baladin qu'il a été, la pantomime est un art majeur que la musique doit seconder de toutes ses forces. On sait que le divertissement de chaque acte est une survivance du vieux ballet de cour, mais l'on sait moins que dans l'esprit du librettiste et du compositeur il fait partie intégrante de l'action, c'est ce qui explique, en dehors des vieilles danses traditionnelles : menuet, gigue, canarie, passe-pied, bourrée, chaconne et passacaille, les danses purement « caractérisées » qu'ils dépouillent des formes consacrées, qui miment l'action ou les sentiments émanant de l'action, qui définissent un personnage : *Entrée des forgerons*, *Air pour les nymphes*, *Air pour Jupiter*, etc. Pour rendre la danse plus expressive, Lully varie la construction, précipite les mouvements, fait un usage exagéré, au goût des contemporains, de ce qu'on appelle « les vitesses ». La danse devient dramatique. C'est la « danse de caractère » au sens le plus moderne du mot. Elle module suivant une gamme de sentiments et de situations qui animent l'action à laquelle elle est parfaitement liée. « Il était facile, en voyant exécuter ces danses, dit l'abbé Du Bos, de comprendre comment la mesure pouvait régler le geste sur les théâtres anciens. L'homme de génie qu'était Lully avait conçu par la seule force de son imagination ce que le spectacle pouvait tirer du pathétique même de l'action muette des chœurs. » C'est

ainsi que la scène des Songes d'*Atys*, admirable d'ampleur et de musicalité, fait penser à l'Enchantement du Vendredi Saint du *Parsifal* de Wagner.

Aux symphonies de danse, se rattachent les marches et cortèges, dans leur majesté belliqueuse, adaptés à la civilisation fastueuse de la cour de Louis XIV. « [Ils] agissaient sur le public français (et européen), comme les vers de Corneille, et leur succès était grand, non seulement dans nos armées, mais aussi dans les armées ennemies. »

Malgré tant de diversité dans les moyens d'expression, l'œuvre dramatique de Lully présente une parfaite unité. Chaque élément naît de l'autre et s'y fond. Ceci vient de ce que l'entente était parfaite entre le musicien et le librettiste. Quinault, le poète attitré de Lully, n'était que le pur instrument du compositeur. Et c'est ce qui fait, avant la lettre, que l'opéra classique français « est » (avec des moyens harmoniques et orchestraux plus réduits, naturellement) l'opéra de Wagner. L'idée, le sentiment, l'adaptation des situations ne viennent pas du poète, elles viennent du musicien. Peu importe qu'un scribe les transcrive. Mais il est absolument certain que si l'on suit pas à pas le récitatif accompagné créé par Lully, sensibilisé par Destouches, traité scientifiquement par Rameau; si l'on tient compte de ces quantités aujourd'hui considérées comme négligeables, qu'on appelle « agréments » bien à tort; si l'on obtient en les exécutant fidèlement, en tenant compte des valeurs et des superpositions harmoniques, les dissonances voulues par le musicien, on peut constater que Wagner n'a rien inventé mais qu'il a eu, grâce à l'évolution normale de la science, des moyens inespérés de magnifier le génie des compositeurs dramatiques français des XVII^e et XVIII^e siècles.

D'ailleurs, l'influence énorme de Lully en France et à l'étranger est attestée par les jugements de ses contemporains. Il y avait en Europe, à l'époque classique (et improprement appelée « baroque »), deux espèces de musiques : la musique italienne (à laquelle ressortissait la musique allemande) et la musique française, seule de son espèce. Le grand mérite de Lully est d'avoir « cristallisé » la musique française en une forme devenue

le « modèle des modèles ». Quelques nouveautés en renouvelèrent l'harmonie, mais le cadre est resté identique. La persistance de la vogue de Lully est attestée par *l'Apothéose* que lui dédie Couperin en 1724-1725, où les ombres de Lully et de Corelli s'affrontent et se comprennent.

Lully est socialement universel : le peuple le chante au Pont-Neuf, l'aristocratie en nourrit ses enfants. Les élèves de Saint-Cyr gardent jusqu'à la fin du XVIII^e siècle le culte de sa musique : elles chantent ses airs ; elles dansent ses forlanes et ses passe-pieds. En 1758, Rameau lui rend hommage ; en 1839, en plein romantisme, une scène d'*Alceste* est donnée aux concerts du Conservatoire de Paris.

La popularité de Lully a passé nos frontières. Ses danses et ses ouvertures ont inspiré la musique instrumentale de Corelli et de Gatti en Italie. En Allemagne, Muffat, Fischer, Cousser, Telemann, Mattheson et le grand Jean-Sébastien Bach sont ses disciples spirituels. Aux Pays-Bas (Hollande et Belgique), ses opéras étaient partout représentés tant à La Haye qu'à Bruxelles. Sait-on qu'*Armide* fut représentée en Espagne aux noces de Charles II et de Marianne de Neubourg ? Sait-on que les pères jésuites de la mission de Siam et de Chine emportaient dans leurs bagages, sur les frégates royales, les partitions du divin Florentin devenu le plus grand musicien français ?

Les jugements de Lecerf de La Viéville, toutes choses égales d'ailleurs, demeurent entièrement valables à l'heure actuelle. Lully, le premier, a atteint le « juste milieu » en n'étant ni trop, ni trop peu simple. Il a acquis à la fréquentation des Français le sens de la mesure et de « l'honnêteté » classiques. La grandeur, la magnificence, la dignité sont distribuées dans ses œuvres avec réserve. Tout est proportionné, la nature y est belle, les caractères naturels et non surestimés. Ils ne sont pas d'un héroïsme cornélien. Ils sont d'une humanité racinienne. Lully a supprimé le barbare du théâtre français, il y a, sans compter, dispensé les « tendresses d'amour ».

BIBLIOGRAPHIE

- BORREL, E., *Jean-Baptiste Lully*, Paris, 1949.
- LA LAURENCIE, Lionel de, *Lully*, Paris, 1911.
- NUITTER et THOINAN, *Les origines de l'opéra français*, Paris, 1886.
- PRUNIÈRES, H., *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris, 1913.
- PRUNIÈRES, H., *La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*, ouvrage anecdotique, Paris, 1929.
- PRUNIÈRES, H., *Édition des Œuvres complètes de J.-B. Lully*, avec préfaces, Paris, 1931 et ss.
- RADET, *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien*, Paris, 1891.
- ROLLAND, R., *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, 1895.
- ROLLAND, R., *Musiciens d'autrefois*, Paris, 1908.
- ROLLAND, R., *L'Opéra en France au XVII^e siècle*, in *Encyclopédie Lavignac*, Paris, 1912.
- TIERSOT, J., *La musique dans les comédies de Molière*, Paris, 1922.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN FRANCE

DE 1600 A 1750

UNE histoire complète de la musique religieuse en France au XVII^e siècle demanderait plusieurs volumes, et sans doute le moment n'est-il pas venu de l'entreprendre. Les très longues recherches et études préliminaires sont à peine commencées; quelques spécialistes s'y emploient, mais c'est seulement lorsque chaque point particulier sera éclairci que l'on pourra tenter une synthèse.

L'importance de la musique d'église à cette époque paraîtra évidente si l'on songe, d'une part, que l'art musical est à l'un des tournants de son histoire, d'autre part, à la place tenue par la religion dans la vie privée et dans les cérémonies officielles. Outre la messe quotidienne du roi et de tous les grands seigneurs, les offices solennels des dimanches et fêtes, il y avait les sacres, les mariages princiers, les *Te Deum* à l'occasion de chaque victoire et de chaque naissance royale, etc. D'ailleurs si la musique profane, et surtout l'opéra, est alors réservée à un petit nombre de privilégiés, la musique religieuse a un rayon d'action infiniment plus étendu. Depuis la chapelle du roi jusqu'aux églises de village, sans parler des innombrables couvents, chaque paroisse est plus ou moins un centre où la musique vient rehausser l'éclat des cérémonies et se mettre à la portée des plus humbles.

L'évolution que l'on constate au XVII^e siècle dans l'histoire du langage musical se poursuit parallèlement dans la musique profane et dans la musique religieuse, où l'on peut l'observer d'une manière très nette. Ce qu'il y a d'universel et de permanent dans le sentiment religieux rend très sensibles les variations de son expression artistique. Les genres de musique religieuse resteront les mêmes, mais les messes, les motets, les cantiques chantés pendant le règne de Louis XIV diffèrent beaucoup plus

de ceux chantés sous Henri IV, que ceux-ci des compositions analogues exécutées à la cour de François I^{er}.

Sous l'influence des innovations venues d'Italie, et qui aboutissent dans la musique profane à la création de l'opéra, l'écriture contrapuntique (où toutes les voix ont, au moins théoriquement, la même importance) et l'exécution vocale *a cappella*, c'est-à-dire sans le secours d'aucun instrument, seront de moins en moins employées. Le nouveau style sera celui de la mélodie accompagnée : souvent par une simple basse continue réalisée à l'orgue, mais parfois par tout un orchestre.

La période où se forme ce style s'étend du début du siècle à 1660 environ. Elle est encore mal connue. Quittard, et récemment tout un groupe d'historiens, en ont montré l'importance, surtout par la réédition de quelques œuvres qui commencent à attirer l'attention sur les musiciens de cette époque, dont les principaux étaient au service des rois de France.

SOUS LE RÈGNE DE HENRI IV

Le maître de chapelle de Henri IV, Eustache Du Caurroy, pour qui fut créée la charge de surintendant de la musique, appartient encore au xvi^e siècle par ses procédés de composition. Dans la préface des *Preces ecclesiasticae* (1609), Du Caurroy dit avoir appris son art « par la lecture des bons auteurs et la pratique des anciens ». Sa *Missa pro defunctis*, écrite en 1606, chantée quatre ans plus tard à l'enterrement de Henri IV, est restée longtemps la messe des obsèques des rois de France. La réputation de Du Caurroy était grande, au moins jusqu'au milieu du xvii^e siècle. « Du Caurroy emporte le prix pour la grande harmonie de sa composition et de son riche contrepoint... tous les compositeurs de France le tiennent pour leur maître », écrit le Père Mersenne, en 1636; et il publie un *Pie Jesu* de Du Caurroy dans l'*Harmonie universelle*. En 1645, Du Peyrat, dans les *Antiquitez de la musique de la chapelle Musique*, appelle encore Du Caurroy « un des plus grands musiciens de l'Europe. »

L'influence de Henri IV ne paraît pas s'être beaucoup exercée sur la musique de sa chapelle, bien qu'il intervînt pour trancher une discussion de préséance entre ses chantres et ceux de Notre-Dame de Paris. Louis XIII,

par contre, aimait passionnément la musique, spécialement la musique religieuse : on lui attribue la composition d'un *De profundis* et il écrivit certainement des motets. « Le feu roi, dit Godeau, n'a pas dédaigné d'employer la parfaite connaissance qu'il a de cet art sur quatre de mes psaumes, et les plus excellents maîtres ont admiré cette composition. »

SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XIII

Le successeur de Du Caurroy, Nicolas Formé, bénéficia largement de la protection royale. Louis XIII l'aimait, bien qu'il fût « naturellement de mauvaise humeur, et querellant tout le monde, d'ailleurs fort riche et fort avare », si l'on en croit l'abbé Jérôme Morand, et son *Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais* (1790). D'après le même auteur, « le roi faisoit tant de cas des œuvres de Formé qu'après sa mort, qui arriva en 1638, il les fit enlever par un exempt de ses gardes... Elles furent depuis enfermées dans une armoire que le roi fit faire exprès; lui seul en avoit la clef. »

Malgré tant de précautions, il ne reste de Nicolas Formé qu'un *Magnificat* à quatre voix, et une messe à deux chœurs, imprimée en 1638, l'année même de la mort du compositeur. Cette messe se rapproche par l'écriture des motets vénitiens mais, au lieu de deux groupes de voix d'égale importance, Formé divise ses huit ou neuf parties vocales en « petit chœur » à quatre voix, composé de solistes, et « grand chœur », où chacune des cinq parties est confiée à de nombreux choristes. Plus simple, plus harmonique, le grand chœur forme une base, tandis que les voix solistes exposent tour à tour les motifs principaux. Un motet de ce genre, *Nonne Deo subjecta erit anima mea*, était tenu pour le chef-d'œuvre de Formé et de la musique de son temps. Les *Mémoires* de Dubois, valet de chambre de Louis XIII, nous apprennent que le roi envoya exprès sa Musique de Saint-Germain à Paris, pour faire entendre ce motet au cardinal de Richelieu. Quoi qu'il en soit, les motets de Formé ont une grande importance, car ils marquent une étape entre le motet polyphonique et la forme dite « à grand chœur » qui caractérisera le motet français du XVII^e siècle.

Les œuvres d'Eustache Picot, collègue de Formé à la chapelle royale, n'ont pas été retrouvées. Chanoine de la Sainte-Chapelle du Palais, il y avait fondé une procession pour le jour de Pâques, à condition qu'on n'y chantât que sa musique.

A la cour de Louis XIII, Formé et Picot avaient pour collègue Antoine Boesset, célèbre compositeur d'airs et de ballets de cour. De la musique religieuse de Boesset, il reste quelques motets, et surtout trois messes qui, outre leur valeur musicale, ont un grand intérêt historique, car, à leur contrepoint vocal, s'ajoute une basse pour l'orgue et pour les violes, qui présente les principaux caractères d'une basse continue. Vers 1627, l'innovation est remarquable. On peut l'attribuer à l'influence des compositeurs italiens avec qui Boesset était en relations.

Cette influence italienne s'exerçait particulièrement dans le midi de la France où vécut Bouzignac. La Bibliothèque nationale et la Bibliothèque municipale de Tours possèdent des pièces manuscrites dont neuf portent le nom de ce musicien, et une cinquantaine peuvent lui être attribuées. L'importance de Bouzignac vient en partie de ce qu'il a introduit dans le motet un élément dramatique par l'emploi du solo alternant avec les chœurs. Le motet de Bouzignac, *O flamma divini amoris*, dialogue spirituel à six voix mixtes pour le temps de la Passion, s'apparente même aux histoires sacrées de Carissimi. Ainsi Bouzignac serait un précurseur de Marc-Antoine Charpentier pour l'introduction en France de l'oratorio.

C'est parmi les musiciens du Midi que Gaston d'Orléans choisit son maître de chapelle. Nommé en 1629 maître de la musique de Monsieur, Etienne Moulinié garda ce poste jusqu'à la mort du frère de Louis XIII, en 1660. Il passa alors au service des Etats du Languedoc. Auteur de dix livres d'airs de cour, Moulinié a composé aussi une *Missa pro defunctis* publiée en 1636. Si dans cette messe, d'ailleurs fort belle, Moulinié emploie un style contrapuntique analogue à celui de Du Caurroy, dans ses *Meslanges de sujets chrestiens, cantiques, litanies et motets, à deux, trois, quatre et cinq parties, avec la basse continue*, recueil publié en 1658, Moulinié adopte très nettement les techniques nouvelles : mélodie accompagnée, écri-

ture harmonique, abandon progressif des modes ecclésiastiques pour le majeur et le mineur modernes. D'ailleurs, en 1658, ces procédés, bien qu'encore nouveaux, n'étaient plus inconnus en France.

Revenons à la chapelle royale pour y trouver les successeurs de Formé, Jean Veillot et Thomas Gobert. Il nous reste du premier des motets manuscrits à deux chœurs avec basse continue, et, chose remarquable, un accompagnement instrumental. Dans l'histoire du grand motet français, Veillot, par sa date et par son style, forme la transition entre Formé et Du Mont. Il avait été maître de chapelle à Notre-Dame de Paris.

La carrière de Thomas Gobert nous est connue par Annibal Gantez, une curieuse figure de musicien nomade qui finit maître de chapelle à la cathédrale d'Auxerre. L'ouvrage célèbre de Gantez, *l'Entretien des musiciens*, abonde en renseignements précieux et en détails pittoresques sur la vie musicale de cette époque. Donc Gobert, d'après Gantez, était maître de chapelle à Péronne, et « de là fit un beau saut chez M. le Cardinal et un meilleur chez le Roy... Bien que ses ennemis disent que c'est par la faveur de son Eminence, toutefois on ne le doit pas croire, car à Paris, ils sont médisans ». Avec des motets qui paraissent perdus, on doit à Gobert une *Paraphrase des psaumes de David en vers français* (1659), dont Antoine Godeau, évêque de Vence et familier de l'hôtel de Rambouillet, avait écrit le texte. Comme nous l'avons vu plus haut, Louis XIII avait mis en musique quatre de ces psaumes. Jacques de Gouy, puis Artus Aux Cousteaux en avaient fait des airs à quatre parties, mais on trouva que cette musique n'avait pas « toute la grâce qui estoit désirée pour des vers si admirables ». C'est du moins ce que dit dans la préface l'éditeur des psaumes de Gobert. Celui-ci écrivit donc des airs à deux parties qui peuvent se chanter soit à voix seule et basse continue, soit à deux voix. Ces psaumes qui sont parvenus jusqu'à nous devaient, dans la pensée de leurs auteurs, servir à combattre le protestantisme avec ses propres armes. Ils constituent un des premiers exemples du chant religieux à voix seule en France.

Une étude complète de cette première moitié du siècle comporterait la description de centres de musique religieuse tels que la Sainte-Chapelle du Palais, et la maîtrise

de Notre-Dame de Paris. Nous y retrouvons une partie des musiciens de la cour, et aussi quelques autres, tels que Cosset, ou Cossette, dont on a plusieurs messes; et ce Frémart, maître de chapelle à Notre-Dame, qui, d'après Gantez, « ressemblait à un empereur ». Mais nous nous sommes déjà attardé sur les compositeurs de cette période, parce qu'à travers leurs œuvres on voit se former les genres et le style qui seront ceux de la musique religieuse jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XIV

DU MONT.

La nomination de Du Mont à la cour coïncide à peu près avec le mariage de Louis XIV et le gouvernement personnel du roi. Au service du duc d'Anjou vers 1652, claveciniste de la jeune reine Marie-Thérèse en 1660, Du Mont est nommé, en même temps que Pierre Robert, maître de la chapelle royale après le décès de Jean Veillot en 1663. Sans être très grand, le nombre des musiciens de la chapelle du roi surpassait les ressources que pouvaient offrir aux compositeurs les plus riches cathédrales. Rien n'empêchait d'ailleurs d'ajouter au personnel fixe les chanteurs et les instrumentistes nécessaires à l'exécution d'une œuvre importante. Du Mont allait avoir bien des occasions d'exercer ses talents. Pendant le règne de Louis XIV, nous apprend la préface des *Cantica pro capella regis* de Perrin, on chante à la messe quotidienne du roi trois motets : le premier assez long, depuis le commencement jusqu'à l'Élévation; puis un court motet à une, deux ou trois voix; et pour finir un *Domine salvum fac regem*, avec tout le chœur. Pour les offices solennels, les motets sont plus importants, les exécutants plus nombreux et plus habiles, mais l'ordre est le même. La messe en musique proprement dite (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) est bannie de la chapelle royale pendant le règne de Louis XIV et de ses successeurs.

A partir de 1670, et jusqu'en 1683, Du Mont et Robert fournissent la plus grande partie des motets chantés à la cour. Les paroles latines en étaient imprimées dans des livrets remis aux membres de la famille royale et richement reliés à leurs armes.

Dans la préface des *Cantica sacra*, de 1652, Du Mont assure que personne avant lui n'avait, non pas composé, mais fait imprimer en France de musique avec basse continue. Si cela est contestable, il semble, en revanche, que Du Mont soit presque le créateur en France du petit motet à une, deux ou trois voix accompagnées par la basse continue à l'orgue, et, parfois, quelques parties instrumentales. Ces motets, imités des Italiens, et que l'on chantait à la messe après l'Élévation, aux vêpres et au salut du Saint-Sacrement, devaient, surtout le motet à voix seule, avoir un succès considérable. Outre les *Cantica sacra*, Du Mont a publié entre 1652 et 1681 quatre volumes de ces petits motets dont Lecerf de La Viéville, au début du XVIII^e siècle, louait encore la « grâce naïve ».

Cependant la célébrité de Du Mont est surtout due de nos jours à ses *Cinq Messes en plain-chant musical*, dites « Messes royales » (titre d'autant plus singulier que ces messes n'étaient jamais chantées à la chapelle du roi). Destinées à des couvents, dédiées aux Pères de la Mercy, les messes de Du Mont étaient aussi chantées, d'après Titon du Tillet, aux Grands-Cordeliers, et dans l'église des Carmes de la place Maubert. Pendant tout le XIX^e siècle, ces messes, surtout celle du premier ton, ont formé le fond du répertoire des paroisses françaises. La faveur excessive, qui les a fait préférer au véritable plain-chant, ne doit pas entraîner à méconnaître maintenant leur réelle valeur musicale et religieuse.

Les œuvres les plus remarquables de Du Mont sont néanmoins ses grands *Motets à deux chœurs*. Publiés en 1686, après la mort de l'auteur, par exprès commandement de Louis XIV, nous ignorons la date exacte de leur composition qui se répartit probablement sur toute la carrière de Du Mont depuis son entrée à la chapelle royale. Au petit et au grand chœur s'ajoute un véritable orchestre dont le rôle deviendra de plus en plus important, soit dans des préludes et interludes, soit dans l'accompagnement proprement dit, où les violons ne se contentent pas de doubler les voix, mais exécutent un contrepoint autour de la mélodie principale.

En développant considérablement les essais de Nicolas Formé, de Bouzignac et de Veillot, Du Mont a donné au genre du grand motet français la consécration

qu'apporte un grand talent, une forte personnalité. Son rôle dans la musique religieuse est assez comparable à celui de Haydn dans la symphonie et le quatuor à cordes.

La carrière de Pierre Robert, Français et Parisien, est symétrique de celle de Du Mont à partir du moment où tous deux entrent au service du roi. Robert avait été auparavant maître de chapelle à Notre-Dame de Paris. Ses vingt-quatre grands motets ont été publiés en 1684, et quelques petits motets sont conservés en manuscrit dans les collections Philidor et Brossard.

LES MOTETS DE LULLY.

Nous avons de Lully onze grands motets à deux chœurs, dont plusieurs peuvent être assez exactement datés. D'après les *Mémoires* de Dubois, le *Miserere* serait de 1664. Est-ce celui qui fut exécuté au service funèbre du chancelier Séguier en 1672 ? Dans ce cas, il aurait été remanié, puisque Mme de Sévigné écrit : « Ce beau *Miserere* y était encore augmenté... je ne crois pas qu'il y ait d'autre musique dans le ciel. » Le *Plaudite, laetare Gallia* a été composé pour le baptême du Dauphin, fils de Louis XIV, en 1668. Après le concours de 1683, le « Mercure gallant » relate que « M. de Lully s'est attiré de nouveaux applaudissements par un *De profundis* qu'il a fait chanter devant le roy après que tous les prétendants à la maîtrise de la chapelle de Sa Majesté eurent fait entendre leurs divers motets. Outre la beauté de la musique, toute la cour admira la justesse des expressions qui répondaient au sujet, et c'est ce qui fait la différence d'un habile maître de musique d'avec un médiocre ou un méchant ». Le *Quare fremuerunt* fut entendu pour la première fois à Versailles un jeudi saint, le 19 avril 1685, « et il fut fort loué », dit le *Journal* de Dangeau. Quant au *Te Deum*, il fut exécuté à Fontainebleau le 9 septembre 1677, lors du baptême du fils de Lully dont Louis XIV était le parrain. « Toutes sortes d'instruments l'accompagnèrent, dit le « Mercure », les timbales et les trompettes n'y furent point oubliées... Ce qu'on admira particulièrement, c'est que chaque couplet était de différente musique. Le Roy le trouva si beau qu'il voulut l'entendre plus d'une fois. » La seconde audition eut lieu en octobre 1678, au mariage de Mlle d'Orléans. Enfin le mercredi 8 janvier 1687,

Dangeau note dans son journal : « Lully fit chanter un *Te Deum* avec toute sa musique dans l'église des Jacobins, et M. le cardinal Ramuzzi dit qu'il vouloit officier puisqu'il s'agissoit de remercier Dieu du retour à la santé du Roy. » Lully dirigeait trois cents exécutants; il battait la mesure avec tant d'ardeur qu'il se donna un violent coup de canne sur le pied, accident qui fut la cause de sa mort.

Le *Te Deum* et le *Miserere* ont été réentendus de nos jours, et n'ont rien perdu de leur solennelle et majestueuse beauté. Partisan convaincu de l'écriture verticale, Lully unit ses chœurs et son orchestre dans des harmonies plaquées qui donnent une impression de puissance et de merveilleux équilibre, joints à cette justesse d'expression que l'on admirait déjà à la cour de Versailles.

LES OFFICES DE LA CHAPELLE ROYALE.

Pendant tout le règne de Louis XIV, les offices de la chapelle royale furent d'une grande magnificence. Le roi s'y rendait accompagné d'une cour brillante. « Les dimanches et autres fêtes, et mesme ès jours ouvriers, écrit Du Peyrat en 1645, le Roy entre en l'église suivy d'un grand nombre de seigneurs, gentilshommes et officiers de toutes sortes... Les gardes françoises et les suisses le suivent, les tambours et fifres sonnant et toujours deux archers escossois vestus de leurs hocquetons blancs, tenant une pertuisane en main, sont proches aux deux costez de Sa Majesté, et le capitaine des gardes... toujours derrière sa personne. » Saint-Simon nous a donné aussi une description de ces cérémonies. « Sans comparaison des lieux ni des choses, écrit-il, la musique de la chapelle étoit fort au-dessus de celle de l'Opéra et de toutes les musiques de l'Europe... Il n'y avoit rien de si magnifique que l'ornement de la chapelle et que la manière dont elle étoit éclairée. Tout y étoit plein; les travées de la tribune remplies de toutes les dames de la cour, en déshabillé, mais sous les armes. Il n'y avoit donc rien de si surprenant que la beauté du spectacle et les oreilles y étoient charmées. »

Les témoignages d'admiration des ambassadeurs et de tous les étrangers venus visiter le roi abondent dans les mémoires de l'époque, qui ne tarissent pas sur le goût, on peut presque dire sur la passion de Louis XIV pour

la musique. Vanter celle de la chapelle est visiblement un moyen de faire sa cour : « Le roy, dit Dangeau, entendit la messe à dix heures, où l'on chanta un motet en musique qui fut remarqué, parce qu'il convenait à un bon courtisan. »

On sait qu'il y eut à Versailles quatre chapelles successives, de plus en plus grandes. Le roi augmentait l'effectif des chanteurs et instrumentistes à mesure que l'édifice s'agrandissait. Une chapelle assez vaste, située au-dessous de l'actuel salon d'Hercule, fut livrée au culte en 1682. La chapelle que nous connaissons date de 1710, cinq ans avant la mort de Louis XIV, qui en avait lui-même surveillé les travaux. Le *Journal* de Dangeau note en avril et mai 1710 ces visites presque quotidiennes. Le jeudi 22 mai, le roi « alla dans sa chapelle,... il y fit chanter un motet pour voir l'effet qu'y ferait la musique. Monseigneur y vint de Meudon ». Le Grand Dauphin, en effet, comme la princesse de Conti, fille du roi et de Mlle de La Vallière, partageaient sur ce point le goût de leur père.

Bien que Lully se fût efforcé d'évincer tous les autres musiciens, et spécialement les Italiens, il n'avait pu empêcher que les œuvres de Carissimi, Legrenzi, etc., ne fussent connues et goûtées en France. Écartés du théâtre par le tout-puissant surintendant, ils se cantonnaient, bon gré mal gré, dans la musique religieuse. Lorenzani, amené en France en 1678 par le duc de Vivonne, frère de Mme de Montespan, eut même un poste officiel. Dès son arrivée, il avait fait chanter un motet à la cour. « Il satisfait tellement le roy, dit le « Mercure », qu'après se l'être fait chanter six autres fois et lui avoir fait un présent considérable,... le roy lui a fourny une partie de ce qui lui estoit nécessaire pour acheter de M. Boesset la charge de maistre de la musique de la Reyne. »

La faveur de Lorenzani fut durable et, de la cour, sa réputation gagna rapidement la ville. « On sait que Lorenzani fait de beaux motets », écrit La Bruyère. A la mort de la reine, en 1683, Lorenzani fut nommé maître de chapelle des Théatins, où avaient lieu, tous les mercredis, des saluts en musique fréquentés par l'élite de la société parisienne. Pour ces cérémonies, Lorenzani composa des *Motets à une, deux, trois, quatre et cinq parties avec symphonie et basse continue*. En 1693, « il fit imprimer

ces motets à ses dépens et les dédia au Roy, mais, dit Brossard, comme il n'en reçut pas tout ce qu'il en espéroit, que d'ailleurs ces motets, tout excellents qu'ils sont, ne furent pas fort débités... je crois que c'est ce qui le dégoûta de la France et lui fit écouter les propositions qu'on lui fit de retourner à Rome pour être le maître de la musique du Pape ».

CHARPENTIER.

Les musiciens italiens ont exercé une influence profonde sur un maître français que Lully empêcha de donner sa mesure. Marc-Antoine Charpentier avait passé trois ans à Rome, où il travailla avec Carissimi. Revenu en France, l'activité de Charpentier comme compositeur religieux s'exerça d'abord au service de Mlle de Guise, et, pendant une dizaine d'années, comme maître de chapelle du Grand Dauphin. Là, Marc-Antoine Charpentier eut l'occasion d'être apprécié par Louis XIV. Pendant un séjour à Saint-Cloud en 1681, le roi, dit le « Mercure », « congédia à l'arrivée toute sa musique, et voulut entendre celle de Monseigneur le Dauphin jusqu'à son retour à Saint-Germain. Elle a tous les jours chanté à la Messe des motets de M. Charpentier, et Sa Majesté n'en a point voulu entendre d'autres quoy qu'on luy en eût proposé. »

Une grave maladie empêcha Charpentier de terminer le concours ouvert en 1683 pour remplacer Du Mont et Robert à la chapelle royale. Ce concours, auquel furent conviés tous les maîtres de chapelle de quelque renom, se composait de deux épreuves : les candidats faisaient d'abord, à tour de rôle, chanter un motet à la messe du roi qui en éliminait un certain nombre. Quinze prirent part à l'épreuve finale : un motet composé « en loge » dirions-nous aujourd'hui. Les quatre vainqueurs furent La Lande, Minoret, Colasse et Goupillet. Charpentier n'ayant pu concourir, Louis XIV lui accorda une pension pour le dédommager.

L'année suivante, en 1684, Charpentier fut nommé maître de musique du collège de Clermont appelé, depuis 1683, Louis-le-Grand. Pour les cérémonies de cet établissement célèbre, Charpentier compose messes, psaumes et motets. Puis, ce qui est alors tout à fait nouveau en France, des « Histoires sacrées », véritables oratorios

imités de ceux de Carissimi, et dont les plus connus sont le *Reniement de saint Pierre*, et le *Judicium Salomonis*, donné en 1702 à la Sainte-Chapelle du Palais pour la « Messe rouge » de la rentrée du Parlement. Nommé en 1698 maître de musique de la Sainte-Chapelle, Charpentier composait toute la musique des cérémonies et l'enseignait aux enfants de la maîtrise. C'est ainsi qu'il passa les six dernières années de sa vie.

Les œuvres de Charpentier forment vingt-huit volumes manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale. Un catalogue complet en a été dressé par Claude Crussard dans son livre sur Charpentier. Notons le nombre des messes : il y en a douze, chiffre considérable pour une époque où le genre n'était plus en faveur. Remarquons aussi la variété des combinaisons : messe pour les trépassés, à double chœur et quatre parties d'instruments; messe à quatre voix, quatre violons, deux flûtes et deux hautbois; messe à huit voix, huit violons et flûtes; messe à quatre chœurs et basse continue; messe « Pour le Port-Royal », à voix seule et basse continue, etc. Mentionnons la charmante messe de minuit à quatre voix, flûtes et violons, où les paroles de la messe sont chantées sur des noëls populaires. Elle a été enregistrée, ainsi qu'un *Te Deum* de Charpentier, composé en 1687 pour les cérémonies organisées par l'Académie française et l'Académie royale de peinture, en l'honneur de la guérison de Louis XIV.

LA MUSIQUE A SAINT-CYR ET DANS LES ABBAYES.

Le rôle de Marc-Antoine Charpentier au collège Louis-le-Grand était tenu par Nivers et Moreau à la Maison royale de Saint-Louis à Saint-Cyr, fondée en 1686 par Mme de Maintenon pour l'éducation des jeunes filles nobles. Nivers y fut attaché dès l'origine en qualité d'organiste et de maître de chant. Il y eut là un véritable centre d'enseignement de la musique, et surtout de la musique religieuse. « Presque toutes les demoiselles, écrit dans ses *Mémoires* Manseau, intendant de Mme de Maintenon, apprennent la musique. On apprend à chanter à celles qui ont de la voix les chants de l'Eglise qui ont été composés pour cette maison. » Nivers composa ainsi un graduel, un antiphonaire et des motets qui, avec ceux de Moreau et, plus tard, de Clérambault, devaient former

exclusivement le répertoire de Saint-Cyr. Si ce plain-chant édulcoré a beaucoup desservi la mémoire de Nivers (qui était par ailleurs chargé de la réforme et de l'unification du plain-chant en France), il a écrit pour Saint-Cyr un remarquable livre de *Motets à voix seule avec la basse continue* (1689) qui marque le point d'aboutissement du petit motet français avant qu'il ne soit imprégné d'influence italienne.

Louis XIV assistait souvent le soir au salut à Saint-Cyr, d'où il ramenait ensuite Mme de Maintenon. Il y entendit, le 2 septembre 1699, « une musique nouvelle qui lui plut fort » d'après Dangeau. Les motets étaient chantés par les religieuses et les grandes élèves, encouragées au début par Mme de Maintenon. « N'êtes-vous pas trop heureuses de faire le métier des anges ? » écrivait-elle. En dehors des messes et saluts quotidiens, il y avait à Saint-Cyr de grandes cérémonies, telles que le sacre de l'abbé Godet des Marais, évêque de Chartres, par Bossuet, et le 10 juillet 1695, le sacre de Fénelon par Bossuet, en présence des ducs de Bourgogne et de Berry. A partir du moment où Saint-Cyr devint un couvent, les prises d'habit et les professions furent aussi des occasions de chants religieux dont Mme de Maintenon réglait sévèrement le programme. Elle ne cesse alors de combattre le goût des religieuses et des élèves pour la musique. Ecrivant aux dames de Saint-Cyr ou aux religieuses de Gomerfontaine, elle fulmine contre « cet écueil du chant, dont aucune religieuse presque ne se sauve... Il faut faire de son église un opéra, dit-elle avec ironie, comme ont fait les filles de l'Assomption avec des désordres si scandaleux qu'il a fallu que M. le cardinal de Noailles s'y soit opposé ».

Ces offices de l'Assomption où « les religieuses chantaient si agréablement, dit Sauval, que la beauté et la douceur de leurs voix attiraient tous les samedis quantité de beau monde à leurs litanies », scandalisaient aussi Lecerf de La Viéville : « Depuis quelques années, écrit-il dans la célèbre *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, on loue des actrices qui, derrière un rideau qu'elles tirent de temps en temps pour sourire à des auditeurs de leurs amis, chantent une leçon le Vendredi Saint, ou un motet à voix seule le jour de Pâques. On va les entendre à un couvent marqué : en leur hon-

neur, le prix qu'on donne à la porte de l'Opéra, on le donne pour sa chaise à l'église... on bat des mains (j'en ai vu battre à ténèbres à l'Assomption)... et ces spectacles remplacent ceux qui cessent durant cette quinzaine. »

L'abbaye de Longchamp était également célèbre. On s'y rendait surtout pendant la semaine sainte, et ce fut l'origine d'une promenade à la mode. Aux Feuillants, Mlles Hilaire, Cercamanan et Bergerotti chantent en 1662 les *Leçons de ténèbres* de Lambert, accompagnées au théorbe par l'auteur. Il en était de même en province et on pourrait multiplier les exemples. Si certains couvents italiens étaient de véritables conservatoires, quelques couvents français, à la fin du XVII^e siècle et surtout au XVIII^e, avaient tendance à « faire de leur église un opéra ».

Avec des psaumes et des motets, on y chantait aussi des cantiques en français dont quelques recueils aux titres charmants nous sont parvenus : *la Philomèle séraphique*, *la Pieuse Alouette*, *les Rossignols spirituels*, *l'Amphion sacré*, *la Desfontille d'Egypte ou larcin glorieux des plus beaux airs de cour appliquez à la musique du sanctuaire*. Comme l'indique le dernier titre, ces cantiques étaient chantés sur les airs de cour à la mode. Un religieux cordelier, le R. P. Berthod, était spécialisé dans ce genre de conversion. « Mon intention n'a été, écrit-il, que de donner à Dieu ce que l'on donne injustement aux créatures. » Cet étrange procédé a été pratiqué jusqu'à nos jours, et nous n'oserions jurer qu'il soit entièrement abandonné.

La plupart de ces recueils de cantiques, motets ou messes, sont parvenus jusqu'à nous grâce à Sébastien de Brossard, dont les travaux sont la source la plus précieuse de l'histoire de la musique religieuse à cette époque. Chanoine et maître de chapelle à la cathédrale de Strasbourg, puis à la cathédrale de Meaux, Sébastien de Brossard a rassemblé une magnifique collection de musique, imprimée et manuscrite, qu'il légua au roi Louis XV, et qui forme un des fonds les plus importants du Département de la musique à la Bibliothèque nationale. Cette collection est complétée et éclairée par un catalogue contenant une foule de renseignements sur les compositeurs et leurs œuvres, des appréciations originales et judicieuses, des aperçus sur la vie musicale, etc.

Brossard était un italianisant convaincu, ce qui lui valait les sarcasmes de Lecerf de La Viéville. Cependant ses *Elévations et Motets* ont une réelle valeur. Ils sont intéressants aussi par leur forme particulière, imitée de celle des motets italiens : la musique y est divisée en plusieurs sections, de mouvements et de caractères différents, et chaque pièce est terminée par un *Alleluia* ou un *Amen*, presque aussi développés que le motet lui-même. Mais, dit Brossard, « on les peut retrancher si l'on veust, comme des morceaux absolument détachés du corps, et pour ainsi dire de la substance du motet ».

LA MUSIQUE RELIGIEUSE DE CAMPRA.

Avant de devenir un des créateurs de l'opéra-ballet, André Campra paraissait devoir faire une carrière de musicien religieux. Il avait été maître de chapelle dans diverses cathédrales du midi de la France puis vint à Paris où il succéda à Charpentier à la maison professe des jésuites. La protection d'un des chanoines, qui était aussi conseiller au Parlement, fit nommer Campra à Notre-Dame, le 21 juin 1694. Dès le mois de juillet, il y faisait chanter un *Te Deum* en l'honneur de la prise de Gerone, et obtint à cette occasion de faire appel à des musiciens externes « à la condition qu'ils soient de bonne tenue ». Campra obtint peu à peu du chapitre d'ajouter des violons aux contrebasses et aux bassons, jusqu'alors seuls instruments employés. Un an après son entrée à Notre-Dame, Campra dédiait au chanoine, son protecteur, un premier livre de motets à une, deux et trois voix, qui devait être suivi, entre 1695 et 1720, de quatre recueils du même genre. Deux livres de psaumes à grand chœur, publiés en 1737 et 1738, une messe à quatre voix imprimée en 1700, et quelques autres messes restées manuscrites complètent l'apport de Campra à la musique religieuse. Campra est sans doute le représentant le plus éminent de ce style mi-français, mi-italien qui caractérise le début du XVIII^e siècle. Né d'un père piémontais et d'une mère française, ayant fait ses études musicales dans le midi de la France, où pénétrait largement la musique italienne, Campra devait naturellement adopter ce genre. Aussi trouve-t-on dans ses motets, avec une inspiration mélodique personnelle, des accents expressifs soulignés par une harmonie plus riche et plus raffi-

née, des modulations nombreuses, et aussi des vocalises, des roulades, des répétitions abusives des mêmes phrases et des mêmes mots du texte, défauts italiens qui deviendront parfois insupportables, mais qui ne sont encore chez Campra que des tendances.

Ces violons qu'il avait introduits à Notre-Dame, Campra les utilise dès son premier livre, leur confiant des interludes et des arabesques brochant les parties vocales. Dans le deuxième livre, les flûtes s'ajoutent aux violons ou les remplacent. Quant aux motets à grand chœur, ils contiennent de véritables effets d'orchestration, des recherches de timbres expressifs, illustrant certains mots du texte.

Les motets de Campra ont joui d'une grande réputation pendant la première moitié du XVIII^e siècle. Lecerf de La Viéville lui-même, malgré son hostilité contre l'italianisme, plaçait Campra au premier rang des compositeurs religieux. On sait comment le succès de l'*Europe galante* (1697) orienta le chanoine de Notre-Dame vers le théâtre, mais en dépit du célèbre quatrain : « Monsieur Campra décampera », il semble qu'un réel scandale fut évité. Avec sa souplesse italienne, son charme méridional non dépourvu d'une certaine hypocrisie, Campra, qui ne craignait pas d'affirmer dans ses dédicaces que toute son ambition se bornait à « faire les chastes délices des âmes pieuses », manœuvra si habilement qu'il reçut, en 1723, une des charges de sous-maître de musique de la chapelle royale.

LA LANDE.

Il devenait ainsi le collègue du musicien religieux le plus représentatif de son époque, sans doute aussi le plus génial. Certes, la forme des motets de Michel-Richard de La Lande ne diffère pas, ou peu, de celle des motets de Campra, Brossard ou Bernier. Cette forme alors fixée, sera à peu de chose près, celle des cantates de Bach et de Haendel : une succession d'airs pour différentes voix, d'ensembles vocaux, duos, trios et chœurs, avec ouvertures, interludes et accompagnement d'orchestre. On y trouve même, comme chez Bach, ce parti pris d'accompagner tout un morceau avec la même combinaison orchestrale ou le même instrument soliste. Mais avec La Lande, comme plus tard avec les grands maîtres

allemands, ces formes, ces procédés un peu conventionnels, seront vivifiés par une inspiration mélodique abondante, par une écriture harmonique riche pour l'époque, un style noble, puissant et majestueux. Enfin et surtout, la musique de La Lande possède généralement cette justesse et cette intensité dans l'expression des sentiments sans lesquelles toute musique, et spécialement la musique religieuse, est vaine ou sonne faux.

On sait que La Lande a pour ainsi dire succédé à Lully dans la faveur de Louis XIV. Il venait à son heure, au moment où l'âge, les malheurs et l'influence de Mme de Maintenon inclinaient le roi vers la piété. Recommandé par le maréchal de Noailles, il fut d'abord maître de musique des deux princesses légitimées, Mlles de Blois et de Nantes. Il devait peu à peu recevoir toutes les charges qu'avait exercées Lully. Les principaux grands motets de La Lande furent écrits entre 1695 et 1710. Sa veuve en publia quarante, ainsi que des *Leçons de ténèbres* et un *Miserere* à voix seule. L'élève préféré de La Lande, Colin de Blamont, collabora à cette publication. La vogue de ces motets continua jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Après la Révolution, ils furent complètement délaissés, comme d'ailleurs toute la musique de l'époque versaillaise. Cet oubli paraît inexplicable quand on entend des chefs-d'œuvre tels que le *De profundis*, le *Beati omnes*, le *Quare fremuerunt gentes*, pour ne citer que ceux que l'on commence enfin à remettre en lumière. Il y a là bien des pages dignes de Bach ou de Haendel, écrites quelque trente ans auparavant, et qui ont dû exercer une influence considérable sur le style du cantor, peut-être plus encore sur celui de Haendel.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE DE COUPERIN.

Le nom de Couperin paraît pour la première fois dans la musique religieuse au titre d'un recueil copié par Philidor l'aîné, et intitulé : *Motets de Messieurs Lalande, Mathau, Marchand l'aîné, Couprin (sic) et Dubuisson qui servent dans les départs de Sa Majesté de Versailles à Fontainebleau et de Fontainebleau à Versailles, avec une petite musique qui reste pour les messes des derniers jours pendant que toute la musique prend les devants afin de se trouver tous à la messe du 1^{er} jour*. Ces « Motets des départs de la cour » sont composés d'airs, duos et trios, avec des préludes et

interludes pour orgue et quelques instruments à cordes. Couperin y est représenté par un *Laudate pueri Dominum* qui n'a pas une grande originalité.

Au contraire, les *Motets*, et le recueil des *Élévations* conservé à la bibliothèque de Versailles, portent la marque de la personnalité séduisante de François Couperin. Ces motets sont écrits sur des textes empruntés aux Psaumes. Certains sont destinés à une chanteuse cousine de l'auteur, Marguerite-Louise, fille du premier François Couperin. C'est le cas du *Qui dat nivem sicut lanam*, composé pour le concours de réception de cette jeune fille, en 1702. C'est un air à l'italienne, avec *da capo*, et une reprise variée. Accompagné par deux flûtes et des dessus de violon, ce morceau a beaucoup de charme mélodique. Plus remarquable encore est le psaume *Mirabilis testimonia tua*, avec son duo pour deux voix de femmes, sans aucun accompagnement, son grand air à vocalises, et surtout son délicieux verset : *Adolescentulus sum ego*, destiné aussi à « Mademoiselle Couperin ». Citons encore le charmant *Motet de sainte Suzanne*, conservé dans la collection Brossard, et regrettons de ne pouvoir nous arrêter sur les *Élévations*, où le sentiment religieux est exprimé avec onction et suavité.

La musique religieuse de François Couperin reflète l'évolution que l'on remarque dans son style en général. Les premiers motets pour la chapelle du roi appartiennent à l'époque où, féru de musique italienne, il en adopte tous les caractères; un peu plus tard, il reprend les procédés de ses « ancêtres » français, et recherche la fusion des deux styles.

De cette époque (vers 1714), datent les *Leçons de ténèbres* qui méritent une place à part, non seulement à cause de leur beauté, mais aussi pour ce qu'elles nous apprennent sur l'esthétique du temps. C'est une suite de soli déclamés en un style intermédiaire entre le récitatif et l'air, ce que l'on appelle *arioso*. La voix est accompagnée par la basse continue réalisée à l'orgue, et doublée par la basse de viole. Les noms des lettres hébraïques qui précèdent chaque verset sont longuement vocalisés. La mélodie est très ornée : ports de voix, tremblements abondent et sont indiqués avec le plus grand soin. C'est une des caractéristiques des œuvres de cette époque, aussi bien vocales qu'instrumentales, et l'exécution *exacte* de

ces agréments est très importante, car, bien placés, ils forment des appoggiatures, des retards, des dissonances, sans lesquels cette musique perd une partie de son sens et devient inexpressive. L'emploi de ces artifices dans les *Leçons de ténèbres* montre bien que Couperin les considérait comme indispensables à l'expression des sentiments, même les plus élevés et les plus graves.

LE CONCERT SPIRITUEL SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XV

Comme celles de La Lande et de quelques autres, les œuvres religieuses de Couperin alimentaient le « Concert spirituel » fondé par Philidor en 1725. Ce n'étaient pas les premiers concerts de ce genre donnés en France. Avant 1650, Pierre Chabanceau de La Barre, organiste du roi, donnait chez lui des concerts de musique religieuse que la duchesse de Liancourt et sa sœur, la duchesse de Schomberg, nommaient les « secondes vespres ». Jacques de Gouy, dans la préface de ses *Airs spirituels* à quatre parties, fait un récit de ces concerts, où l'on entendait, entre autres artistes, « Mademoiselle de La Barre, que Dieu semble avoir choisie pour inviter à son imitation toutes celles de son sexe à chanter les grandeurs de leur Créateur au lieu des vanitez des créatures ». Pendant la seconde moitié du règne de Louis XIV, l'abbé Mathieu, curé de Saint-André-des-Arcs, donnait aussi chez lui des concerts de musique religieuse italienne, où il révéla aux Parisiens les œuvres de Carissimi, Legrenzi, Stradella, etc. Mais bien que ces séances aient eu une très grande influence sur les compositeurs français, leur importance ne peut être comparée à celle du Concert spirituel.

Anne Danican Philidor obtint du gendre et héritier de Lully, moyennant une redevance, la permission de donner à Paris des concerts de « musique de chapelle » les jours de fêtes religieuses, où l'Académie royale de musique fermait ses portes. Louis XV autorisa Philidor à faire aménager pour cela la salle des Suisses, au palais des Tuileries. La décoration décrite par le « Mercure », avec ses balustres dorés, en forme de lyre, ses douze lustres et quantité de girandoles, était d'une élégance discrète. Le premier concert eut lieu le dimanche

18 mars 1725. Le programme commençait par une suite d'airs de violon et un « caprice » de La Lande, son grand motet *Confitebor*, le concerto de Corelli *la Nuit de Noël*, et un second motet de La Lande, le *Cantate Domino*. Le concert dura de six à huit heures.

Le succès fut très encourageant. Philidor avait engagé les artistes les plus en vue, attachés soit au service du roi, soit à l'Académie royale de musique. Les chœurs et l'orchestre étaient composés de « tout ce qu'il y a de meilleurs sujets ». Citons parmi les solistes deux Italiens célèbres, Francisque La Fornara, et Dominique Flavoni, enfin la fameuse Mlle Antier, qui brillait dans les motets à voix seule.

La Lande eut la joie, un an avant sa mort, de voir ses motets applaudis au Concert spirituel, où ils formèrent, avec ceux de Couperin, Bernier, Campra, Destouches, Blanchard, Mondonville, et plus tard Rameau, le répertoire des vingt-quatre concerts qui furent donnés tous les ans jusqu'en 1791.

Dans la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, écrite au début du XVIII^e siècle, Lecerf de La Viéville a défini assez exactement les caractères de la musique religieuse française de son époque. Lorsqu'il donne des « règles pour juger de la bonté d'un motet », il insiste surtout sur la nécessité d'adapter exactement la musique aux paroles. « La perfection des tons, dit-il, sera nécessairement de convenir à celui à qui on les prête », et il ajoute : « La musique d'un motet doit être expressive, simple, agréable... Elle diffère seulement de la musique profane en ce qu'elle doit avoir les deux premières à un degré plus éminent, et se soucier moins de la troisième. » Enfin il conclut : « Je me souviendrai qu'un motet est uniquement l'expression d'un chrétien qui adresse sa voix à son Dieu. »

Lecerf de La Viéville est le porte-parole des partisans de la musique française, et on peut admettre qu'il exprime les sentiments de la plupart des compositeurs. Aussi est-ce à tort, selon nous, que certains prétendent que la musique d'église du XVII^e siècle n'est pas vraiment religieuse : chacun prie et chante les louanges de Dieu dans le langage de son époque, et si Lully ou La Lande sont parfois pompeux et solennels, Bossuet ne l'est pas moins.

Après de grandes transformations au début du siècle, l'évolution de la musique religieuse s'est poursuivie, en France, en gardant une évidente unité de style. Comme on a pu grouper harmonieusement à Versailles la Cour de marbre, où le château Louis XIII garde le souvenir de la Renaissance, la majestueuse et admirable façade sur les jardins, enfin la chapelle, un peu trop gracieuse et élégante, mais où chaque détail, chaque ciselure a son prix, ainsi, des motets de Nicolas Formé à ceux de Couperin, en passant par Lully, Charpentier et La Lande, s'est constitué un ensemble imposant de musique religieuse française, que nous devons faire revivre au même titre que le palais où elle a tenu une si grande place.

Madeleine GARROS.

BIBLIOGRAPHIE

THOINAN, E., *Les Origines de la Chapelle-musique des souverains de France*, Paris, 1864.

BRENET, M., *La Musique dans les couvents de femmes*, Paris, 1898.

BRENET, M., *Sébastien de Brossard... d'après ses papiers inédits*, Paris, 1894.

CHARTIER, F. L., *L'Ancien chapitre de N. D. de Paris*, Paris, 1897.

BRENET, M., *La Musique sacrée sous Louis XIV*, Paris, 1899.

PIERRE, C., *Notes inédites sur la musique de la Chapelle Royale, 1532-1790*, Paris, 1899.

BRENET, M., *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, 1900.

QUITTARD, H., *Henry Du Mont*, Paris, 1900.

QUITTARD, H., *Nicolas Formé. Une composition française du XVII^e siècle à deux chœurs*, dans la « Revue Musicale », août 1903-juin 1904.

LA LAURENCIE, L. de, *Notes sur la jeunesse d'André Campra*, S. I. M. G., 1908.

BRENET, M., *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, Paris, 1921.

GEROLD, T., *L'Art du chant en France au XVII^e siècle*, Strasbourg, 1921.

PRUNIÈRES, H., *Paolo Lorenzani à la Cour de France*, dans la « Revue Musicale », août 1922.

comme le concert spirituel de Buxtehude et la cantate de Bach.

Confrontés avec des phénomènes si extraordinairement complexes, les théoriciens s'efforcent de se retrouver dans ce véritable dédale. Depuis Athanase Kircher, aussi bien, tous leurs écrits traitent de cette question de la diversité des styles. Christoph Bernhard, élève de Schütz, distingue *stylus gravis*, *stylus luxurians communis* et *stylus luxurians theatralis*. Le premier est également désigné sous le nom de *stylus a cappella ecclesiasticus*. Il fait de l'harmonie l'« *orationis domina* », et Bernhard (dont le traité n'est sans doute pas antérieur à 1660-1665) cite parmi ses modèles Palestrina, Soriano, Morales, Willaert, Gombert et, parmi les compositeurs italiens plus récents, Gabrieli, Priuli, Benevoli et Ratti. Le *stylus luxurians communis* se prête à tous les genres de musique vocale religieuse ou profane, il a sa place aussi bien à l'église qu'à la chambre; « *harmonia* » et « *oratio* » y sont égales et ses modèles sont entre autres Monteverdi, Rovetta, Cavalli, Bertali, Rigati, Carissimi, Albrici, Scacchi, Bontempi, Peranda, Schütz, Kerll et Förster (les sept derniers formant « l'entourage » de Schütz). Le *stylus luxurians theatralis*, ou *stylus comicus*, obéit à la loi *oratio harmoniae domina absolutissima*; il est conçu pour « traduire musicalement un discours »; il est représenté par Monteverdi, Rovetta, Cavalli, Carissimi, Albrici, Bontempi et Luigi Rossi. Telle est théoriquement la situation au moment où les styles commencent à se fondre en une nouvelle unité. Peu après, au cours des années 1670 et 1680, à cet amalgame viendront s'intégrer les derniers éléments qui contribueront à former le style de Bach et celui de Haendel : le grand air italien, le récitatif secco et la musique orchestrale française.

LES GENRES

Si l'absence de distinction entre les confessions, dans la musique spirituelle allemande, avait été l'un des traits du ^{xvi}e siècle finissant, la Contre-Réforme n'en avait pas moins déclenché chez les protestants une forte réaction à l'égard du catholicisme renaissant, et celle-ci

provoqua une scission jusqu'alors sans exemple entre la musique protestante et la musique catholique. Les deux confessions cessèrent peu à peu de s'abreuver aux mêmes sources. Les motets de Lassus et de quelques autres maîtres néerlandais ou italiens se maintinrent encore un certain temps dans l'office protestant, et le style de la *prima pratica* conserva sa valeur exemplaire jusqu'à l'époque de Bach, sans doute; l'usage persistant, au XVII^e et au XVIII^e siècle, des grands recueils de motets que nous avons cités, manifestait d'ailleurs une certaine communauté de sources. Mais on ne saurait méconnaître à partir de la fin du XVI^e siècle et avec des compositeurs comme Joachim dit à Burgk, Eccard, Vulpius, M. Praetorius et J. H. Schein, l'élaboration d'un langage et de genres propres à la musique protestante, encore intimement liés à la tradition catholique, certes, mais affirmant de plus en plus leur autonomie. La rapide suppression du latin et l'introduction d'un grand nombre de cantiques nouveaux dans les offices luthériens y contribuèrent dans une large mesure. Un maître éminent comme H. Schütz était au-dessus des confessions; mais Selle, Tunder, Buxtehude, Weckmann, Hammerschmidt, Ahle, Briegel, Pachelbel, Schelle, Böhm, J. Ph. Krieger, Zachow, Kuhnau et quantité d'autres ont imprimé à leurs œuvres un accent indéniablement « protestant », auquel Aichinger, Klingenstein, Stadlmayr, Straus, Kerll, Schmelzer, Biber, R. I. Mayr, Petz (sans parler des innombrables Italiens de l'Allemagne du Sud) ont opposé dans les leurs un caractère tout aussi nettement « catholique ». Cela devait conduire, à la fin de l'ère baroque, aux grandes messes concertantes de l'école napolitaine et de ses disciples en Allemagne méridionale (Scarlatti, Leo, Durante, Porpora, Hasse, Caldara, Ristori, Fux) et, par J. E. Eberlin, Murschhauser et G. Muffat, il a directement abouti à l'école viennoise, où il inspire encore la musique d'église des deux Haydn et de Mozart. Il convient cependant de ne pas perdre de vue que, pour la messe et le motet en latin, le *stile antico* n'a pas cessé d'être également employé et qu'il a été maintenu en honneur par nombre de compositeurs italiens exerçant en Allemagne (par exemple Bontempi, Gasparini, Caldara, Ristori, Chelleri) ainsi que par une foule d'Allemands (Gutfreund, Stadlmayr, Dulichius,

Hieronymus et Michael Praetorius). A maintes reprises, des tendances rénovatrices se sont fait jour au cours du XVII^e siècle et Schütz le tout premier a souligné avec insistance la nécessité de composer dans l'ancien style. Chr. Bernhard, Johann Theile et Buxtehude ont complètement rénové le contrepoint; tous trois ont écrit des messes *in stile antico* et, grâce à eux, cet art s'est transmis à Bach.

LE CONCERT SPIRITUEL

Dès les premières œuvres de M. Praetorius, de Schein et de Schütz, le concert pour grand ensemble s'est tout à fait acclimaté en Allemagne. Les textes étaient la plupart du temps en allemand, plus rarement en latin. Comme il s'agissait généralement de compositions destinées à des solennités, ils étaient fréquemment empruntés aux Psaumes ou au Cantique des Cantiques. Des effectifs comportant six chœurs réunissant vingt-quatre voix n'étaient pas rares. La messe solennelle d'Orazio Benevoli pour l'inauguration de la cathédrale de Salzbourg (1628) est à cinquante-trois voix. Jusqu'à la fin du siècle, plusieurs musiciens ont continué à pratiquer ce genre de façon isolée : Straus à Vienne, Stadlmayr à Innsbruck, Holzner à Munich, Megerle à Salzbourg, Herbst à Francfort, Knüpfer à Leipzig, Pfleger en 1665 pour l'inauguration de l'université de Kiel, Buxtehude en 1700 pour le centenaire de la ville de Lübeck. A l'origine, le nombre de ces œuvres a été beaucoup plus considérable : seules des circonstances exceptionnelles, comme certaines festivités, permettant de réunir autant d'exécutants, les compositions en question restaient manuscrites et se perdaient; ce fut notamment le cas des *Abendmusiken* écrites par Buxtehude pour la mort de l'empereur Léopold I^{er} et l'avènement de Joseph I^{er} (1705). D'une façon générale, on peut dire que le genre n'a été couramment cultivé que durant les deux ou trois premières décades du XVII^e siècle; il a pris ensuite un caractère exceptionnel et son emploi s'est limité à des occasions particulières.

Le concert spirituel pour petit ensemble, fréquemment intitulé *Petit Concert spirituel* (ainsi chez Schütz en 1636 et 1639), devint, en revanche, le genre favori. Du côté

catholique, il fut d'abord directement emprunté à l'Italie : les compositions de Viadana, Monteverdi, Grandi, Belli, Finetti, Lappi et autres furent recueillies dans des ouvrages collectifs allemands ou réimprimées en Allemagne, et suivies de celles de Steffano Bernardi, Ignazio Donati, Ghizzolo, Grillo, Rovetta, Banchieri, Naldi, Bonini, Patta, Riccio, Cima, etc. Des musiciens allemands les imitèrent puis, dès 1607, commencèrent à faire œuvre originale : Aichinger, Klingenstein, Pfender, Urbanus Loth, Rodolphe de Lassus, Anton Holtzner, etc. Du côté protestant, le « petit concert » passa par les deux genres, fort en faveur, du *bicinium* et du *tricinium*, et l'on peut suivre chez M. Praetorius l'évolution de cette forme purement linéaire et contrapuntique peu à peu pénétrée par le style concertant, puis (dès 1610) soutenue par un continuo curieusement primitif, et adoptant enfin (en 1619) un style concertant authentiquement italien. A partir de Schein (*Opella nova* I, 1618) les musiciens protestants composent aussi « à la manière italienne moderne », mais en y introduisant déjà le cantus firmus du choral, développant ainsi toutes les variétés du petit concert telles que les avaient traitées Scheidt et Schein : concert sur plusieurs chorals, dialogues, etc. Selle, Schop, Vierdanck, Tunder, Staden, Kindermann, Franck, Hammerschmidt, Ahle et Rosenmüller, entre autres, ont encore maintenu en honneur ce genre, dont le support littéraire est toujours caractérisé par l'homogénéité d'un texte unique. Chez Schütz et les maîtres de la génération suivante, la monodie s'y mêle de plus en plus mais le genre du « concert spirituel » demeure essentiellement inchangé, encore que, sur le plan architectural, le seul mouvement qu'il comportait à l'origine se scinde progressivement en plusieurs sections ou même en mouvements indépendants (le texte conservant toutefois son unité).

LA CANTATE D'ÉGLISE PROTESTANTE

Ce n'est qu'avec Pachelbel à Nuremberg, Johann Philipp Krieger à Weissenfels et D. Buxtehude à Lübeck (et grâce au mélange des styles musicaux) que s'est ensuite lentement élaboré ce qu'on appelle la « cantate d'église » protestante, genre sans analogue dans

la musique catholique allemande. Assez compliquée, sa genèse peut se résumer à peu près de la façon suivante : sur le plan musical, la cantate est née de la division du concert en plusieurs sections ou mouvements indépendants, caractérisés par l'alternance des moyens mis en jeu : introduction et interludes purement instrumentaux, chœurs avec ou sans instruments, mettant l'accent tantôt sur l'écriture polyphonique, tantôt sur l'écriture concertante, soli confiés à telle ou telle voix du quatuor, accompagnés soit par le continuo soit par des instruments et encadrés de ritournelles, de duos ou de trios dans le style concertant. La division du texte alla d'ailleurs de pair avec l'accroissement des dimensions musicales : son unité originelle se trouva rompue par le mélange de divers textes bibliques se complétant et s'expliquant mutuellement (c'est ainsi, par exemple, que l'année liturgique mise en musique vers 1670 par Augustin Pfleger comporte des pages dont le texte constitue un centon formé des citations bibliques les plus hétéroclites). Au lieu de passages empruntés à la Bible, on prit aussi l'habitude d'intercaler des strophes de choral. Une cantate pouvait ainsi présenter tantôt plusieurs strophes du même choral traitées différemment, tantôt des strophes tirées de divers chorals. A ce stade de son évolution, le genre rencontra un second courant, parti, semble-t-il, à la fois de Tunder et de Pachelbel : celui de la cantate-choral. Le petit concert choral à la manière ancienne s'était peu à peu transformé en concert à plusieurs strophes (*per omnes versus*), analogue à la forme du choral varié pour orgue inauguré par Scheidt. De même que l'on introduisait des chorals dans les concerts inspirés des Psaumes ou de l'Évangile, on pouvait intercaler des passages de la Bible dans le concert choral ; le résultat de ce procédé, dans un cas comme dans l'autre, était un curieux mélange de textes qui correspondaient aux différentes sections de l'œuvre sur le plan musical. Mais le thème du choral pouvait tout aussi bien être constitué par un poème quelconque ; au lieu d'être assujéti à une mélodie donnée, le compositeur pouvait alors traiter les divisions du poème comme de simples strophes de lied ou encore leur donner la forme d'un « air » à l'italienne. Dans le cas où la cantate comportait plusieurs strophes d'un seul et même poème,

il pouvait donc faire usage de la même mélodie ou de la même basse, créant ainsi un lien entre les strophes insérées. Il était dès lors facile de donner une unité formelle à l'ensemble en concluant par une reprise — *ut supra* — du premier mouvement ou par l'adjonction d'une fugue sur *Amen* ou *Alleluia*, ainsi que le faisaient de leur côté les compositeurs catholiques, Kerll par exemple.

Tel est à peu près le stade auquel est parvenu ce genre chez Pflieger, Pachelbel, Buxtehude et le jeune J. Ph. Krieger : une composition aux nombreuses sections, souvent très longue et d'une architecture fort irrégulière, qu'il est aujourd'hui d'usage de désigner sous le nom de « cantate » mais qui, de son temps, était toujours intitulée « concerto ». Toutefois, bien des questions sont encore sans réponse : à qui sont dus ces assemblages de textes ? Quelle a été au juste la destination de ces cantates ? L'opinion, autrefois admise, selon laquelle les auteurs de ces mosaïques littéraires auraient été les compositeurs eux-mêmes, ne résiste pas à l'examen : les combinaisons en question sont faites avec bien trop d'art et elles trahissent souvent la main d'un théologien (par exemple chez Pflieger). D'autre part, ces grandes cantates sont fréquemment d'une telle longueur qu'il est à peu près impossible qu'elles aient été exécutées pendant des offices ; ou bien elles utilisent des textes impossibles à situer avec précision dans la liturgie (pour les cantates de Pachelbel, encore, on peut établir exactement à quels offices elles correspondent ; mais, pour celles de Buxtehude, on n'y parvient presque jamais).

Ce n'est que fort tard que la cantate d'église a accompli le dernier pas de son évolution, à savoir l'adoption d'un livret présentant une véritable unité. A la longue, le texte avait pris l'allure d'un centon de plus en plus hétéroclite ; les passages bibliques et le choral s'y étaient d'ailleurs vus de plus en plus supplantés par la poésie libre (ou « madrigalesque »), comme on peut l'observer dans la production de W. K. Briegel : dans ses *Entretiens évangéliques* (trois parties, 1680-1681), il part encore du texte biblique, puis il y introduit un « air » et lui adjoint une strophe de choral ; dans sa *Fontaine de vie* (1680) la méditation personnelle l'emporte sur

l'inspiration biblique; quant à ses dernières œuvres, elles ne contiennent plus aucun emprunt à la Bible. A ce stade, l'influence de la *cantata a voce sola*, de l'oratorio italien et de l'opéra, engendra l'habitude de confier, par un souci d'unité, la rédaction du texte à un librettiste. Le premier fut Erdmann Neumeister, prédicateur à Weissenfels, puis à Hambourg. Il commença, à partir de 1700, par des paraphrases extrêmement libres sous forme de récitatifs et d'airs et ce n'est qu'en 1711, dans la troisième année de ses *Prières*, qu'il reprit la Bible et le choral proprement dits. Dans sa *Poétique* (publiée en 1707 par Hunold), Neumeister lui-même a décrit son procédé : l'idée fournie par tel passage de la Bible ou par telle circonstance est d'abord analysée sous ses différents aspects puis, au moyen de certains « artifices », ceux-ci sont modelés sous forme de récitatifs et d'airs. Telle fut la technique généralement appliquée au texte de la cantate et Neumeister a trouvé des imitateurs plus ou moins fidèles en tous les poètes qui (comme Postel, König, Christian Günther, Gottsched, Chr. Weiss, Salomon Franck, Henrici-Picander et Marianne von Ziegler) sont devenus par la suite les librettistes de Bach, Telemann, Haendel, Graupner et de quantité d'autres compositeurs. Johann Kuhnau, Georg Böhm, F. W. Zachow et J. Ph. Krieger en ses dernières années ont ensuite amené la cantate au stade où Bach devait la trouver.

L'HISTOIRE ET LA PASSION

Le genre traditionnel de l'Histoire et de la Passion s'est lentement imprégné, au xvii^e siècle, des nouveaux styles italiens. Ici également, Schütz a fait figure de précurseur (*Histoire de la Résurrection*, 1623), créant encore un modèle en ses dernières années (*Histoire de la Nativité*, 1660-1664). Ses *Passions*, il est vrai, sont en marge de l'évolution générale du genre et revêtent un caractère extrêmement particulier. Parmi les œuvres de type spécifiquement allemand les histoires et compositions en forme d'oratorio (les limites entre l'histoire, l'oratorio, le dialogue, le drame spirituel, le drame scolaire, etc., sont en effet très vagues) ont été fort nombreuses au xvii^e siècle (citons Fromm, de Stettin, en 1649; et, à partir de 1642, les *Comédies et Tragédies religieuses*

nurembergeoises mises en musique par Staden, Kindermann et autres), mais rares sont celles qui nous sont parvenues. Quant à la Passion proprement dite, elle fut d'abord une survivance de la Passion en forme de motet, qui trouva encore, en 1631, un éminent représentant (dans le style « madrigalesque ») en Demantius, puis de la très ancienne Passion chorale, qui se maintint jusqu'au XIX^e siècle, avant de conquérir chez Selle (1643), Sebastiani (1672), Theile (1673), Kühnhausen (vers 1700), Kuhnau (1721), Bach, etc., une autonomie spécifiquement allemande et protestante. Elle ne se fonda que lentement avec l'oratorio italien. En dépit des nombreux italianismes, les livrets de Hunold (1704) et de Brockes (1712) — ce dernier, utilisé par Keiser, Telemann, Haendel et Mattheson, continua à être mis en musique jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle — et les textes de Picander (pour les *Passions selon saint Marc* et *saint Matthieu* de Bach) demeurent essentiellement représentatifs du protestantisme allemand. Ce n'est qu'avec Hasse (*I Pellegrini al sepolcro di N.-S.*, 1744; *Sant' Elena*, 1746; *La Conversione di Sant' Agostino*, 1750) et Graun (*la Mort de Jésus*, 1755) que le genre s'est italianisé.

L'oratorio italien est venu en Allemagne par Vienne, où les *sepolcri* (scènes apparentées à l'oratorio et se déroulant autour du Saint-Sépulcre; l'histoire de ce genre particulier remonte aux déplorations mariales du Moyen âge) étaient représentés par les compositions de l'empereur Léopold I^{er} (à partir de 1660), Schmölzer, Bertali, Draghi, etc. Cette forme persista d'ailleurs jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle. Quant à l'oratorio italien proprement dit, Kerll, Fux, Ferdinand Tobias Richter, Adlgasser, Eberlin — sans parler des nombreux compositeurs italiens de l'Allemagne du Sud — l'ont abondamment cultivé. Parmi les maîtres de l'Allemagne du Nord, ses premiers représentants sont J. Mattheson de Hambourg (vingt-neuf oratorios à partir de 1715) et Haendel (*Resurrezione*, Rome, 1708; il mêle ensuite les oratorios allemand et italien; sa *Passion selon Brockes* est de 1712; son *Esther*, 1720-1732, intitulée « *a masque* », est le fruit d'éléments italo-allemands et de la musique de scène anglaise). Les fameux livrets de Métastase (*Passione*, 1730; *Sant' Elena*, 1731, etc.), ont

ensuite constitué la base de l'oratorio classique, essentiellement représenté par l'Allemand Hasse et communiqué par Haydn au XIX^e siècle.

Friedrich BLUME.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

ABERT, H., *Gesammelte Aufsätze*, publ. par F. Blume, Halle, 1929.

BLUME, F., *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam, 1931, sqq.

HEYDT, J.-D. von der., *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin, 2^e éd., 1932.

KÜMMERLE, S., *Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*, 4 vol., Gütersloh, 1888-1895.

MOSER, H. J., *Geschichte der deutschen Musik*, t. II, Stuttgart 1922, 3^e éd. 1930.

MOSER, H. J., *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin et Darmstadt, 1953-1954.

MOSER, H. J., *Die Musik im frühevangelischen Österreich*, Cassel, 1954.

MOSER, H. J., *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, t. I, Leipzig, 1931 (nombreuses études spéciales; voir *Mélanges H. J. Moser*, Cassel, 1954, en particulier n° 55-91).

SCHERING, A., *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* dans G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2^e éd., Berlin, 1930.

STAHL, W., *Die geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik*, 2^e éd., Lübeck, 1920.

URSPRUNG, O., *Die katholische Kirchenmusik* dans *Handbuch der Musikwissenschaft* publ. par E. Bücken, Potsdam, 1931 sqq.

WINTERFELD, K. von, *Der evangelische Kirchengesang*, 3 vol., Berlin, 1843-47.

WINTERFELD, K. von, *Zur Geschichte heiliger Tonkunst*, Berlin, 1850.

LE CANTIQUE

BÄUMKER, W., *Das katholische deutsche Kirchenlied*, 4 vol., Fribourg-en-Brisgau, 1883-1911.

FISCHER, A., et TÜMPER, W., *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, 6 vol., Gütersloh 1904-1916.

GABRIEL, P., *Das deutsche evangelische Kirchenlied von Luther bis zur Gegenwart*, 2^e éd., Berlin, 1951.

HEUEL, R., *Melodische und rhythmische Wandlungen im katholischen deutschen Kirchenlied*, thèse, Münster et Leipzig, 1932.

KOCH, E. E., *Geschichte des Kirchenliedes*, 3^e éd., 8 vol., Stuttgart, 1877.

NELLE, W., *Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes*, Hambourg, 2^e éd., 1909.

SCHULZ, W., *Studien über das deutsche protestantische monodische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, thèse, Breslau, 1934.

WESTPHAL, J., *Das evangelische Kirchenlied*, 5^e éd., Leipzig 1918. 5^e édit., Berlin, 1925.

WETZSTEIN, O., *Das deutsche Kirchenlied im 16.-18. Jahrhundert*, 1888.

ZAHN, J., *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 vol., Gütersloh, 1888-1893.

GENRES ET STYLES PARTICULIERS

ADRIO, A., *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin, 1935.

BLUME, F., *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig, 1925.

KOSCHINSKY, F., *Das protestantische Kirchenorchester im 17. Jahrhundert*, thèse, Breslau et Liebau, 1931.

MÜLLER-BLATTAU, J., *Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard*, Leipzig, 1926.

NEYSES, J., *Studien zur Geschichte der deutschen Motette*, thèse, Bonn, 1927.

RIEBER, K. F., *Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate im 17. Jahrhundert*, thèse, Fribourg-en-Brigau, 1925, Lörrach, 1932.

SCHILD, E., *Geschichte der protestantischen Messenkomposition im 17. und 18. Jahrhundert*, thèse, Giessen, 1934.

L'HISTOIRE ET LA PASSION

EPSTEIN, P., *Zur Geschichte der deutschen Choralpassion dans Jahrbuch Peters 36*, 1929.

GERBER, R., *Die deutsche Passion von Luther bis Bach dans Luther-Jahrbuch 13*, 1931.

KADE, O., *Die ältere Passionskomposition*, Gütersloh, 1893.

LOTT, W., *Zur Geschichte der Passionskomposition 1650-1800, dans : Archiv für Musikwissenschaft, III*, 1921.

MOSER, H. J., *Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbass-Passion dans 27. Jahrbuch Peters*, 27, 1920.

GEORGES-FRÉDÉRIC HÆNDEL

LE lundi 23 février 1685, naissait à Halle-sur-Saale, Grand'Rue Saint-Nicolas, Georges-Frédéric Haendel, soit dix-sept mois après Rameau, et vint-sept jours avant Jean-Sébastien Bach.

Sa famille était d'origine silésienne; le grand-père, Valentin Haendel, maître chaudronnier né en 1582 à Breslau, s'était en 1609 fixé à Halle, où il avait acquis le droit de bourgeoisie. Son plus jeune fils Georg, qui fut le père du musicien, était chirurgien; il devint chambellan du duc de Saxe, puis du Prince-Electeur de Brandebourg, situation aisée et honorable qu'il ne devait qu'à son énergie et à son mérite.

Intimement lié avec les principaux artistes de la cour ducale, les organistes Christian Ritter, Cyriakus Berger, et le chef d'orchestre David Pohle, auteur d'opéras bibliques ou mythologiques, Georg Haendel, contrairement à une légende trop répandue, n'était certainement pas insensible à la musique. Devenu veuf, il épousa, passé la soixantaine, la fille d'un pasteur luthérien de Giebichenstein, Dorothee Taust, personne sensée, bonne et pieuse, de presque trente ans plus jeune que son mari; elle lui donna quatre enfants dont le second, Georges-Frédéric, devait rendre immortel le nom des parents qui lui avaient transmis leur haute valeur morale, leur amour du travail, leur respect de la religion et le courage de leur foi.

De très bonne heure, Georges-Frédéric manifesta un attrait passionné pour la musique; il semble que sa mère et sa tante, Anna Taust, aient deviné son génie naissant, et n'aient pas contrarié son éclosion.

Au cours d'un voyage à la cour de Weissenfels en compagnie de son père, l'enfant, alors âgé de sept ans, osa en effet se faire entendre à l'orgue en présence du duc de Saxe accompagné de son savant *Kapellmeister* Johann Philipp Krieger et du *Koncertmeister* Johann Beer, lesquels

à l'unanimité, engagèrent maître Georg, aux yeux de qui la musique n'était qu'une agréable distraction, à ne point contrarier la vocation de son fils.

De retour à Halle Georg Haendel, avec le goût de l'ordre qui était dans son caractère, fit entrer au lycée municipal le petit prodige pour lui faire suivre des études régulières. L'enseignement de la musique n'était pas négligé dans cet établissement où professaient les cantors des trois principales églises de la ville; et le recteur Johann Praetorius, en sa qualité d'amateur passionné, aimait faire représenter par ses élèves des comédies en musique. Georges-Frédéric avait comme condisciples Gottfried Kirchhoff, Christian Rolle, et Gebhard Julius Riemschneider, l'un des fils du cantor de la Marienkirche, leur professeur de chant choral. Pour l'orgue et le clavecin, Haendel fut confié à Wilhelm Zachow, organiste de la même église depuis 1684, savant musicien d'esprit large, et doué d'un goût très sûr.

Né à Leipzig, où son père exerçait depuis 1660 comme instrumentiste, Zachow avait commencé l'étude de l'orgue sous la direction de Gerhard Preisensin, organiste de Saint-Thomas, et avait poursuivi son éducation théorique à Eilenbourg auprès de Johann Schelle, futur prédécesseur de Kuhnau comme cantor de la même église. Fixé définitivement à Halle et devenu maître à son tour, Zachow témoignait à ses élèves une affection et un dévouement sans bornes. Chez lui, Georges-Frédéric retrouvait son camarade Gottfried Kirchhoff, futur organiste de la Marienkirche, Johann Ziegler et Johann Gotthilf Krieger, fils du maître de chapelle de Weissenfels. Zachow leur enseignait d'abord la technique des instruments à clavier, puis le contrepoint, la fugue, et l'art de varier un choral; il proposait comme modèles les plus belles pages de Kuhnau et d'Erlebach, sans oublier ses propres œuvres; il initiait ensuite ses disciples à la composition et à l'instrumentation en leur faisant analyser et comparer les cantates et les sonates italiennes et allemandes dont il possédait une importante collection. Méthode excellente, critique et créatrice à la fois. Un cahier manuscrit daté de 1698, et que Haendel conserva toute sa vie, contient les copies qu'il avait faites d'œuvres de Zachow, J. Alberti, Froberger, Kaspar von Kerll, J.-Philipp Krieger, Ebner et Strungk, vieux maîtres dont

il s'était assimilé la science, et auxquels il a dû cette connaissance solide de l'écriture polyphonique qu'il a déjà mise au service de son tempérament dans ses œuvres de jeunesse. Chez lui, comme chez Jean-Sébastien Bach ou chez Rameau, on constate que l'application mène loin quand la nature a fait les premiers pas.

Le 11 février 1697 mourait Georg Haendel... il avait toujours rêvé faire de son fils un juriste. Libre de suivre sa vocation musicale, mais respectueux des volontés paternelles, l'élève du lycée poursuit ses humanités puis, comme jadis Schütz et Kuhnau, se fit inscrire à l'Université comme étudiant en droit.

Inscrit le 10 février 1702, il devint, dès le 13 mars suivant, organiste intérimaire de la cathédrale où il avait à sa disposition un magnifique instrument de vingt-huit jeux, construit en 1667 par l'excellent facteur Christian Förner de Wettin. C'est devant ses claviers que le jeune étudiant prit conscience de sa force; car l'orgue est un merveilleux professeur de polyphonie.

Fondée en 1694, l'Université de Halle était vite devenue la plus brillante d'Allemagne; le célèbre juriste Thomasius, August Hermann Francke, fondateur d'établissements de bienfaisance, Samuel Stryk et Peter von Ludewig en étaient les principaux professeurs. Georges-Frédéric y fit la connaissance du jeune poète hambourgeois Heinrich Brockes et de Johann Christoph Schmidt; celui-ci, plus tard, devait tout quitter pour rejoindre Haendel à Londres, et l'aider comme secrétaire et organisateur de ses concerts. A l'Université, l'organiste de la cathédrale se lia encore d'amitié avec Telemann, son aîné de quatre années, mais qui avait sur lui une avance plus forte que ne le ferait supposer la différence d'âge; ils se communiquaient leurs compositions, exerçant un contrôle incessant l'un sur l'autre, et se critiquant mutuellement. Amitié exquise et profonde qui dura toute leur vie.

Tout en suivant les cours de l'Université, Haendel étudiait à fond les opéras et les *Singspiele* de Johann Theile, grand ami de Zachow, et s'intéressait passionnément à l'activité de la compagnie de hautboïstes fondée vers 1700 par le « *musicus instrumentalis* » Michael Hyntzsch et son fils Johann Georg à qui revient le mérite d'avoir introduit, à Halle, le nouvel instrument à anche double

destiné à remplacer définitivement l'ancien chalumeau avant l'invention de la clarinette. C'est pour cette société d'instruments à vent que le jeune musicien écrivit ses sonates de hautbois et les *Six sonates pour deux hautbois et basse* : « Je composais alors comme le diable, a-t-il raconté plus tard, et surtout pour le hautbois qui était mon instrument favori ». Cependant, malgré ses succès à Halle, Georges-Frédéric mûrissait secrètement le projet de se rendre à Hambourg, la grande cité musicale où l'opéra allemand était en pleine prospérité. Il fut aidé dans la réalisation de son dessein par quelques artistes de Halle déjà fixés à Hambourg : le chanteur Georg Schmeisser, le compositeur Kremberg, qui avait pris en main la direction de l'opéra depuis 1693, et le chanteur Gottfried Riemschneider, un ami d'enfance. Haendel ne renouvela donc pas son contrat d'organiste de la cathédrale, et quitta sa ville natale vers la fin mars 1703. Passant par Hanovre, il fit la connaissance d'Agostino Steffani, personnage extraordinaire, à la fois chanteur, organiste, *kapellmeister* du Prince Electeur, ambassadeur et savant compositeur, dont les œuvres lyriques devaient avoir la plus heureuse influence sur la formation du style vocal du jeune voyageur. Steffani le présenta comme « virtuose-musicien » chez la princesse Sophie et le fils de l'Electeur; ainsi se nouèrent les premières relations de Haendel avec la cour de Hanovre.

Arrivé à Hambourg, il fut reçu en qualité de second violon à l'orchestre de l'opéra alors dirigé par Reinhard Keiser, artiste génial, mais désordonné, qui devait bientôt se ruiner, et ruiner son théâtre avec lui. Haendel devint vite l'ami de Mattheson, virtuose de l'orgue et du clavecin, à la fois chanteur, acteur, poète, compositeur et musicographe érudit. Ils firent ensemble le voyage de Lübeck pour entendre Dietrich Buxtehude, l'illustre organiste de la Marienkirche, qui désirait prendre sa retraite; mais ils ne briguerent pas la succession, et revinrent à Hambourg où Haendel donna ses deux premiers opéras italiens, *Almira* et *Nero*, qui furent représentés au début de 1705 avec le plus grand succès. Toutefois, les affaires du théâtre allant fort mal, le jeune maître partit brusquement pour l'Italie où il était certain de trouver un appui auprès de Gaston de Médicis qui, au cours d'un voyage, était passé par Hambourg, et avait applaudi au succès d'*Almira*. Haen-

del se rendit donc à Florence où il donna son *Rodrigo* ; voyageant d'une ville à l'autre, il « essayait » successivement Rome, Naples, Venise où il fit la connaissance de Lotti et de Marcello, alors célèbres ; il fréquentait les cours des princes et les académies, regardant et écoutant beaucoup, composant quantité de pièces instrumentales, la musique de psaumes latins, des cantates, et se taillant une réputation légendaire de virtuose du clavecin et de l'orgue. Lié avec les Scarlatti, Corelli et Pasquini, il faisait partie de l'élite de la société reçue au palais du cardinal Ottoboni, mécène fameux à l'intention duquel il composa deux oratorios latins : *Resurrezione* et *Il Trionfo del tempo*. Ce fut chez ce prince de l'Eglise qu'il revit Steffani, devenu évêque de Spiga. A Naples, il fit la connaissance du cardinal Grimani qui lui fournit aimablement un livret d'opéra : *Agrippina*. La première représentation eut lieu à Venise le 2 décembre 1709, et souleva un enthousiasme frénétique ; après ce triomphe Haendel semble avoir caressé le projet de venir tenter sa chance à Paris, mais l'amitié et la protection de Steffani le décidèrent à accepter la direction de la chapelle de la cour de Hanovre ; il n'y fit toutefois qu'une courte apparition, tout juste le temps d'obtenir un congé pour aller à Londres faire représenter un opéra. Arrivé en Angleterre au cours du mois de décembre 1710, Haendel écrivit en quinze jours un *Rinaldo*, opéra italien qui fut chaleureusement accueilli. De retour à Hanovre, il retrouve Steffani et l'excellent orchestre de la cour composé en partie d'artistes français, et dirigé par Jean-Baptiste Farinel, né à Grenoble.

Cependant, à Londres, le succès du *Rinaldo* se maintenait ; l'auteur avait plu à la reine Anne, parente du Prince Electeur de Hanovre ; les grands de la cour réclamaient le jeune maître ; un second congé lui fut donc accordé « à condition de revenir dans un délai raisonnable ». A peine débarqué, Haendel fait représenter son *Pastor fido*, et, sur l'ordre de la reine, compose un *Te Deum* pour célébrer à Saint-Paul la paix d'Utrecht. Ce qui pouvait se passer à la cour de Hanovre était fort loin de préoccuper son lointain directeur musical ; il menait tranquillement à Piccadilly, une vie d'artiste grand seigneur chez le comte de Burlington, mécène fastueux qui aimait réunir chez lui les meilleurs poètes, philo-

sophes et musiciens avec l'élite de la société londonienne. Gay, Pope, Swift étaient des familiers de la maison; Haendel, fort admiré, s'y faisait entendre sur l'orgue et le clavecin, et même ne dédaignait pas d'écrire un opéra, *Silla*, pour un petit théâtre d'amateurs. Cependant, il composait peu, se laissant vivre et pénétrer de l'atmosphère anglaise, quand se produisit un événement inattendu. Le 12 août 1714, la reine Anne mourait subitement... l'Électeur de Hanovre, proclamé par le conseil secret, roi d'Angleterre sous le nom de George I^{er}, arrivait à Londres le 20 septembre pour être couronné le 20 octobre dans la cathédrale de Westminster. Haendel pouvait craindre le ressentiment de son maître et seigneur, mais il sut rentrer en grâce à la cour après le succès de son *Amadigi*; et quand, en juillet 1716, le souverain voulut revoir son ancien royaume, il invita son musicien préféré à l'accompagner; Georges-Frédéric profita du voyage pour se rendre à Halle auprès de sa mère, et pour secourir généreusement la veuve de son ancien maître Zachow tombée dans le besoin. Il ne manqua pas, sans doute, d'admirer le nouvel orgue de la Liebfrauenkirche, grand 32 pieds de 65 jeux, tout récemment achevé par le facteur Christoph Cuntzius de Halberstadt, et inauguré par Jean-Sébastien Bach qui avait été consulté pour le plan de ce monumental instrument. Ce fut dans sa ville natale que Haendel employa ses moments de loisir à l'achèvement de son dernier ouvrage allemand, *la Passion selon Brookes*, sur un texte mystico-théâtral de son ancien camarade de l'Université, texte qui avait été déjà mis en musique par Keiser et Telemann, et que J.-S. Bach devait encore utiliser en partie dans sa *Passion selon saint Jean*.

La partition de Haendel fut exécutée à la cathédrale de Hambourg pendant le carême de 1717, sous la direction de Mattheson, mais en l'absence de l'auteur, déjà rentré en Angleterre. Pendant trois ans, Haendel allait demeurer chez le duc de Chandos pour y diriger sa chapelle privée; c'est là qu'il acquit définitivement la maîtrise de son style en s'exerçant avec une régularité laborieuse à tous les genres de composition : religieuse, dramatique et instrumentale. C'est de ces années heureuses que datent les onze *Chandos Anthems* (grands motets pour soli, chœur, orgue et orchestre), trois *Te Deum*, la tragédie pastorale *Acis and Galatea*, composée sur un joli poème de Gay, la

première version de l'oratorio *Esther*, sur un livret anglais, et huit *Suites de pièces pour le clavecin*.

Cette période de paisible indépendance allait toutefois prendre fin; les amateurs londoniens les plus riches et les plus influents s'occupaient de la fondation d'une académie de théâtre italien pour l'exploitation du théâtre de Haymarket; Haendel, Bononcini et Ariosti furent appelés à la direction musicale. Le *Radamisto* du Saxon fut l'un des premiers opéras représentés sur la scène de la Royal Academy of Music. Il serait trop long de raconter les difficultés, les intrigues, les rivalités, les batailles entre acteurs et actrices qui finalement aboutirent à la dispersion de la troupe après la saison de 1728. Au milieu de tant de soucis et de fatigues, Haendel avait encore trouvé le temps d'écrire les quatre *Coronation Anthems*, qui furent exécutées pendant les cérémonies du couronnement du roi George II (1727). Après la chute de l'Académie, le maître s'associa avec le régisseur Heidegger pour reprendre l'exploitation du théâtre, et partit aussitôt pour l'Italie afin d'y rechercher les plus belles voix et s'assurer leur concours; il était à Venise lorsqu'il apprit, le 18 février 1729, que sa mère venait d'être frappée de paralysie; il accourut à Halle pour assister cette « Mâma » qu'il adorait, mais elle était déjà aveugle. C'est alors qu'il reçut la visite de Wilhelm Fridemann Bach, venu de là part de son père l'inviter à passer quelques jours à Leipzig avant de retourner en Angleterre; mais Haendel dut décliner l'invitation; après une absence d'une année, il fallait vite revenir à Londres reprendre la lutte pour l'opéra italien. Il engagea donc de nouveau le combat avec le grand public, se mesurant avec Hasse et Porpora, écrivant deux ou trois opéras par an, harcelé par les cabales, traqué par la faillite, vaincu trois fois par la maladie. Pendant vingt ans, il s'obstina dans l'idée d'imposer l'opéra italien à un public hostile auquel il avait pourtant présenté une quarantaine de chefs-d'œuvre.

Découragé, il se tourna finalement vers l'oratorio; et arriva ainsi au faîte de son art. La composition du *Messie* achevée, il se souvint d'une invitation du lord-lieutenant d'Irlande, et se rendit à Dublin où il passa huit mois « avec honneur, profit et plaisir ». La première audition du chef-d'œuvre fut donnée le 13 avril 1742 au profit d'institutions de bienfaisance. Rentré à Londres, Haen-

del devait se voir encore pendant quatre années en butte à l'hostilité et à la malveillance; mais les preuves qu'il donna de son loyalisme envers son pays d'adoption en prenant ouvertement parti contre les Stuart, lors du débarquement du prétendant Charles-Edouard, désarmèrent enfin tous ses ennemis. L'*Occasional Oratorio*, écrit pour encourager les Anglais à la résistance, et *Judas Macchabée*, composé pour célébrer la victoire de Culloden, assurèrent le triomphe définitif du maître étranger reconnu désormais comme musicien national du Royaume-Uni.

Il pouvait enfin créer en paix et avec un succès assuré. En février 1750, il voulut revoir sa ville natale et d'« anciens amis »; ce fut son dernier voyage en Allemagne.

L'année suivante, il se sentit menacé de perdre la vue; cruelle angoisse pour un artiste qui vivait surtout par les yeux : passionné par la peinture, et aussi par les spectacles de la nature; péniblement, il termina le dernier acte de *Jephté*, et dut subir trois fois l'opération de la cataracte. Devenu complètement aveugle, il dit adieu définitivement à la composition, et passa les sept dernières années de sa vie dans la solitude et le recueillement, s'occupant avec sollicitude du Foundling Hospital dont il était l'un des fondateurs; parfois il assistait à l'exécution de ses oratorios, et jouait pendant l'entracte l'un de ses concertos pour orgue. A Covent Garden, il tint les claviers pour la dernière fois le 6 avril 1759, à une exécution du *Messie*.

Il mourut huit jours plus tard, le samedi-saint 14 avril dans sa maison de Brook Street, après avoir exprimé le vœu de rejoindre son « doux Seigneur et Sauveur le jour de sa résurrection ».

Ses funérailles furent célébrées à Westminster le 20 avril, à huit heures du soir. On l'inhuma dans le « coin des poètes », où les musiciens aiment se recueillir devant son tombeau surmonté de sa statue, œuvre du sculpteur lyonnais Roubillac, ancien élève de Coustou qui s'était fixé en Angleterre et lié d'amitié avec Haendel.

Telle fut la vie ardente de ce héros de l'art. Au physique, un colosse d'une énergie indomptable; au moral, une nature fière, généreuse et ardente. Sa personnalité impérieuse le rendait indifférent aux harcèlements de la haine comme aux flatteries empressées. On s'est efforcé plusieurs fois d'orner d'épisodes romanesques le récit de

la vie de ce travailleur acharné; mais il ne nous a pas laissé de confidences, et l'on en est réduit aux conjectures. On l'a dit insociable, et on a prétendu qu'il ne fut lié à aucune femme (Hawkins); mais son ami Schmidt assure que c'est son besoin furieux d'indépendance qui lui inspira toujours la crainte de liens indissolubles. Le plus fidèle et le plus dévoué des amis, fils et frère admirable, tel il se révèle dans ce qui a été conservé de sa correspondance; il écrit le 20 février 1719, en français, à son beau-frère Michaelsen, docteur en droit, à Halle :

Ne jugez pas, je Vous supplie, de mon envie de Vous voir par le retardement de mon départ. C'est à mon grand regret que je me vois arrêté icy par des affaires indispensables et d'où, j'ose dire, ma fortune dépend, et les quelles ont train   plus longtemps que je n'avais cru... mais à la fin j'espère en venir à bout dans un mois d'icy, et Vous pouvez conter que je ne ferai aucun delay, et que je me mettrai incessamment en chemin. Je vous supplie, Mon très Cher Frère, d'en assurer la Mama et de mon obéissance, et faites moi surtout part encore une fois de Votre Etat, de celui de la Mama et de votre Chère Famille, pour diminuer l'inquiétude et l'impatience dans laquelle je me trouve. Vous jugez bien mon très Cher Frère, que je serais inconsolable si je n'avois pas l'espérance de me dédommager bientôt de ce delay, en restant d'autant plus longtemps avec Vous... Je languis plus que vous ne scauriez Vous imaginer de Vous voir. Je Vous remercie très humblement des vœux que Vous m'avez adressés à l'occasion du nouvel an. Je souhaite de mon côté, que le Toutpuissant veuille Vous combler et Votre Chère Famille de toutes sortes de Prosp  rit  s, et d'addoucir par ses précieuses benedictions la playe sensible qu'il luy a plu de Vous faire essuyer, et qui m'a frappé également. Vous pouvez être assuré que je conserverai toujours vivement le Souvenir des Bont  s que Vous avez eues pour feu ma Sœur, et que les sentiments de ma reconnaissance dureront aussi longtemps que mes jours...

Telemann avait la passion des fleurs rares; Haendel, le 14 décembre 1750, lui adresse à Hambourg compliments et remerciements pour l'envoi du « *Sist  me d'intervalles* » récemment paru dans la *Musikalische Bibliothek* de Mizler, et ajoute :

Ce bel ouvrage   st digne de Vos occupations et de votre S  avoir. Je vous félicite de la parfaite santé que Vous jouissez dans un Age assez avancé, et je Vous souhaite de bon Cœur la Continuation de toute sorte de prospérité pendant plusieurs Ans à l'avenir. Si la passion pour les plantes exotiques pour-

roit prolonger Vos jours, et soutenir la vivacité qui Vous est naturelle, je m'offre avec un sensible plaisir à y contribuer en quelque manière. Je Vous fais donc un Présent et je vous envoie une Caisse de fleurs que les Connaisseurs de ces plantes m'assurent d'être choisies et d'une rareté charmante; s'ils me disent le vrai, Vous aurez les plantes les meilleures de toute l'Angleterre...

Modèle de charité, Haendel assura presque à lui seul la prospérité de fondations telles que le Secours aux veuves et orphelins, et le Foundling Hospital. En 1749, il avait fait don d'un orgue important à la chapelle de cet établissement avec le droit d'y donner annuellement le *Messie* au bénéfice de la fondation.

L'ŒUVRE

Haendel a laissé quarante opéras, cent-soixante-six duos, trios, airs ou cantates à voix seule, trente-sept sonates et trios pour divers instruments, des psaumes des motets, cinq *Te Deum*, dix-huit *Anthems*, une *Funeral Anthem* pour la mort de la reine Caroline (1737), plusieurs recueils de suites et fugues pour clavecin, douze concertos d'orgue, dix-huit *Concerti grossi* pour orchestre; tout un répertoire de musique populaire pour des fêtes de plein air; et couronnant le tout, deux Passions, et le cycle épique des trente-deux oratorios... On demeure frappé par une telle puissance créatrice associée à une facilité et à une promptitude demeurées légendaires : l'opéra *Rinaldo* conçu et réalisé en quinze jours; *Israël en Egypte*, grand oratorio pour double chœur écrit en vingt jours; le *Messie* achevé en vingt-quatre jours; *Samson* en cinq semaines, le tout cependant, composé très solidement, très soigneusement, et portant le cachet de cette science innée qui est l'apanage du génie.

LES OPÉRAS:

Comme la plupart des compositeurs de son temps, Haendel n'a pas cherché à réagir contre les conventions de l'opéra italien. L'action consiste invariablement en une succession de scènes conçues pour faire valoir la virtuosité vocale des principaux chanteurs dans des airs passionnés, tendres, touchants, et propres à l'expression dramatique; le maître, toutefois, s'attache à rompre

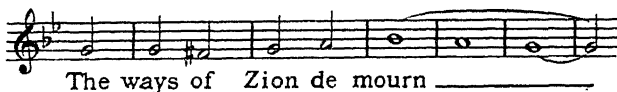
l'uniformité des *sol*i par un intermède dansé ou non, ou encore par l'intervention des chœurs; ainsi par exemple, dans *Ariodante*, *Alcina*, *Atalanta*, *Giustino*, *Alessandro*; mais ce qui est le plus remarquable, c'est l'art avec lequel il s'ingénie à varier la coupe des airs; il pratique la chanson strophique, l'ariette d'une seule phrase qui répondait si bien au goût anglais ou la cavatine (air en deux parties), avec le même bonheur que l'*aria da capo* des Napolitains et des Vénitiens; on trouve des airs dramatiques sans partie centrale ni reprise, des airs écrits sur une basse obstinée sans *da capo*; la sicilienne, la sarabande et le menuet prédominent dans les airs de mouvement lent ou modéré; les airs vifs sont en forme de gavotte ou de gigue; quelques-uns paraissent empruntés au répertoire de la chanson populaire. Mais c'est surtout dans la scène récitative et l'*arioso* avec orchestre que le musicien a infusé un esprit nouveau: se réclamant de Keiser qui avait déclaré dans la préface de ses *Componimenti musicali* de 1706, qu'« une expression dans le récitatif donne souvent autant de mal à un compositeur intelligent que l'invention d'un air », Haendel confère à ses récits accompagnés une magnifique ampleur; il note avec exactitude l'accent, la ponctuation, le souffle vivant, toutes les nuances de la passion et va jusqu'à combiner, dans une même scène, un prélude instrumental, un récit, un air de forme libre et des interludes symphoniques. Dans *Giulio Cesare*, par exemple, la septième scène du troisième acte débute en *sol* dièse mineur par un récit accompagné qui module aux tons les plus éloignés, reflétant ainsi les états d'âme successifs du dictateur pendant qu'il médite sur la vanité de sa victoire devant l'urne contenant les cendres de Pompée; la scène de la folie d'*Orlando*, à la fois tragique et burlesque, est traitée avec une étonnante variété rythmique; les opéras *Teseo*, *Radamisto*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, *Admeto*, *Serse*, offriraient également des scènes capables d'égaler, en puissance poétique et en profondeur d'émotion, les plus belles de Stradella, d'Alessandro Scarlatti, ou de Rameau. Sous le merveilleux ou le grandiose des fables et des noms, Haendel a donc su montrer l'humaine vérité de ses héros; ainsi s'expliquent et se justifient les efforts tentés de nos jours pour remettre ses opéras italiens à la scène. Depuis 1932, à l'occasion d'un festival Haendel, deux ou trois opéras affrontent de nouveau avec

succès les feux de la rampe au théâtre de la Paix à Halle-sur-Saale.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Les psaumes latins sont traités dans le style de Bassani et de Legrenzi, mais avec plus de richesse et d'originalité; au-dessus de la polyphonie allégrement rythmée du *Dixit Dominus*, plane un thème grégorien étiré en valeurs longues; dans ses *Anthems* à grand chœur, modelées selon Purcell, Lully et Lalande, Haendel sollicite parfois un surcroît de puissance du choral luthérien dont l'écho réveillait en son âme des souvenirs d'enfance et de jeunesse, en même temps que la solennité d'un texte sacré. Ainsi le choral de Pâques est-il entonné à l'unisson au milieu d'une fugue instrumentale dans l'*Anthem VI* (deuxième version), et cité dans le chœur initial d'*Israël en Egypte*; le choral *De Profundis* intervient dans la conclusion du premier chœur du *Foundling Anthem*; le grand chœur final du *Moderato* retentit du choral *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*; de même figure dans le finale du II^e acte de *Joseph*, l'antique mélodie du *Mit Freund fabr ich dahin*.

En composant le *Funeral Anthem* à la mémoire de la reine qu'il aimait, Haendel s'est souvenu du chant funèbre que l'on chantait en Saxe à l'office des morts :



thème caractéristique qui sera repris et développé cinquante-quatre ans plus tard par Mozart au début de son *Requiem*.

Le *Te Deum* de la paix d'Utrecht est établi sur le même plan que celui de Purcell, mais avec une plus grande importance donnée à l'orchestre qui propose des motifs animés et éclatants. Dans le *Dettingen Te Deum*, rayonne le génie lumineux et fort de l'auteur du *Messie*; l'expression vigoureuse de l'allégresse populaire y alterne avec la gravité réfléchie de la prière chantée.

LES ORATORIOS.

On retrouve dans les trente-deux oratorios la même

variété d'inspiration que dans les opéras, mais avec une expression dramatique plus poussée, et un large emploi des chœurs intimement liés à l'action. La moitié de cette production est d'inspiration profane : la grande cantate mythologique ou allégorique est représentée par les deux *Trionfo del Tempo* (1708 et 1757), et *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* ; la comédie pastorale et galante par les deux *Acis et Galatea* ou l'aimable *Sémélé* ; *Hercule* est un véritable drame musical ; c'est d'ailleurs le titre de l'œuvre : *a musical drama* ; le sujet est la mort d'Hercule d'après un poème de Thomas Broughton inspiré des *Trachiniennes* de Sophocle.

Reliant par une transition harmonieuse l'Antiquité au monde chrétien, la *Fête d'Alexandre*, cantate éclatante et joyeuse, et la petite *Ode à sainte Cécile*, plus recueillie, célèbrent la puissance et les effets de la musique.

Conçus selon d'énormes proportions, animés d'un grand souffle religieux, affranchis des exigences liturgiques et des conventions théâtrales, mais toujours dramatiques, quatorze oratorios bibliques célèbrent les héros de l'Ancien Testament, le peuple élu, et le Dieu qui le conduit.

Voici, dans l'ordre des chapitres de l'Écriture, la liste de ces grandes œuvres qui dureront, disait Herder, « tant que l'on fera vibrer une corde » :

- | | |
|--|------------------------------------|
| 1. <i>Joseph et ses frères</i> (1742). | 8. <i>Salomon</i> (1748). |
| 2. <i>Israël en Égypte</i> (1738). | 9. <i>Athalie</i> (1733). |
| 3. <i>Josué</i> (1747). | 10. <i>Susanna</i> (1748). |
| 4. <i>Déborah</i> (1733). | 11. <i>Belsazar</i> (1744). |
| 5. <i>Jephté</i> (1751). | 12. <i>Esther</i> (1720-1732). |
| 6. <i>Samson</i> (1743). | 13. <i>Judas Macchabée</i> (1746). |
| 7. <i>Saül</i> (1738). | 14. <i>Alexander Balus</i> (1747). |

Les textes étaient fournis par James Miller, Thomas Morell, Samuel Humphrey, Newburgh Hamilton, Charles Jennens et Pope, quand Haendel ne les choisissait pas lui-même dans la Bible, comme il l'a fait en composant *Israël en Égypte*, premier essai colossal d'un oratorio presque entièrement composé de chœurs, puisqu'il s'y trouve seulement quatre airs à voix seule et trois duos. L'œuvre est divisée en deux parties : la première évoque en une série de fresques saisissantes les dix plaies

d'Égypte et l'Exode; la seconde est le chant de reconnaissance de Moïse et de son peuple vainqueur.

Toute la poésie des Livres saints est passée dans le *Messie* (1741), véritable épopée où tous les grands faits chrétiens sont racontés depuis les Prophéties jusqu'au Jugement dernier; cette partition, « somme » de l'art haendelien, était à peine terminée que l'infatigable créateur entreprenait *Samson*, oratorio héroïque, remarquable par la représentation des passions et la peinture des caractères de Samson, de Dalila et du géant Harapha. Le tableau de l'écroulement du temple de Dagon est impressionnant par la vision directe qu'il nous donne de l'action théâtrale. L'inspiration du *Josué* s'apparente à celle du *Judas Macchabée*, l'oratorio de la victoire, qui s'impose par la vigueur de ses rythmes, sa masse sonore, et la chaleur de sa flamme populaire.

Un souffle profondément religieux anime *Théodora* (1749), dont le poème s'inspire de Corneille. Cet oratorio chrétien se distingue par son caractère grave et élégiaque; Haendel le considérait comme son meilleur ouvrage. « Le chœur final du II^e acte, disait-il fort justement, est le plus beau que j'aie jamais écrit. »

Jephthé, testament artistique du maître, mérite une place spéciale dans l'œuvre de Haendel; nulle part sa puissance dramatique ne s'est élevée plus haut pour peindre l'agonie morale d'un père cherchant à sauver de la mort sa fille bien-aimée. La composition de cet oratorio dura six mois et fut interrompue plusieurs fois par la maladie et les premières atteintes de la cécité.

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE.

La musique instrumentale a le caractère spontané d'une improvisation perpétuelle, dans les *Concerti Grossi* particulièrement, où Haendel notait au jour le jour ses impressions : thèmes populaires, préludes, fugues, variations, fantaisies, impromptus, danses stylisées françaises, anglaises ou italiennes, on y trouve toutes les formes en liberté; on y peut suivre la trace de vieux maîtres tels que Krieger, Kerll, Muffat et Kuhnau, ou noter l'influence de Pasquini, Corelli, Vivaldi, Geminiani et des Scarlatti, contemporains de Haendel. Toute cette production ne s'accomplit, en vérité, qu'à l'exécution; il faut en sentir la flamme pour pouvoir en communiquer la chaleur, et

savoir empoigner la passion centrale qui est accrochée au cœur des œuvres pour réussir à les faire revivre.

Les ouvertures ou *sinfonie* des opéras et des oratorios forment à elles seules une partie importante de l'œuvre symphonique du maître et ce n'est pas la moins variée de formes ni d'accent. Le type lullyste en trois mouvements (lent-vif-lent), est le plus souvent employé; mais à côté des ouvertures françaises d'*Almira* (1705), d'*Agrippina* (1709), du *Messie* (1741), de *Judas Macchabée* (1746) et du *Triumph of Time* (1757), on trouve des ouvertures en forme de suite d'airs de ballet (*Rodrigo*, 1707); des « concerti grossi » (*Trionfo del Tempo*, 1708); des ouvertures en un seul morceau (*Passion* de 1716; *Acis et Galatea*, 1720); un concerto d'orgue (*Saül*, 1738); ou encore de vrais poèmes symphoniques indiquant le sujet aux auditeurs : ouvertures de *Déborah* (1733) (où sont exposés les motifs du chœur des Israélites et du chœur des prêtres de Baal, dont l'antagonisme constitue le sujet de la tragédie), de *Belsazar* (1744) (où est évoquée l'orgie de Sesach et l'apparition de la main fatale), de l'*Occasional Oratorio* (1746) (avec ses appels de trompette), ou du troisième acte d'*Hercule* (1744).

Il ne faut pas négliger la musique de plein air, écrite pour les concerts qui se donnaient dans les jardins de Vauxhall, de Marylebone et du Ranelagh. Les modèles du genre sont la *Water Music*, grande sérénade composée en l'honneur du roi au cours de l'été de 1717, en vue d'une promenade sur la Tamise, et la *Firework Music*, écrite en 1748 pour célébrer la paix d'Aix-la-Chapelle.

Dans maint passage des opéras et des oratorios, Haendel a manifesté un sentiment raffiné de l'instrumentation descriptive (*Giulio Cesare*, *Alexander Balus*, la *Fête d'Alexandre*, *Saül*); mais c'est surtout par la beauté du dessin et les effets d'ombre et de lumière que valent les œuvres instrumentales : effets obtenus par la division d'une même famille d'instruments en plusieurs groupes. La distinction entre le concertino, petit groupe de solistes concertants, et le « concerto grosso » ou orchestre complet est d'une importance capitale.

LES CONCERTOS POUR ORGUE.

Haendel, l'un des premiers musiciens qui aient travaillé au concerto d'orgue, a laissé des œuvres qui comptent

parmi les plus connues et les plus séduisantes. On sait qu'il les a composées pour les exécuter lui-même en manière d'intermèdes pendant les séances d'oratorios, et qu'il se plaisait à y introduire de magnifiques improvisations. Le style de l'ancienne sonate d'église de Corelli s'y combine avec celui du concerto vivaldien dans le cadre de l'ouverture ou de la suite « à la française ». Ces concertos sont généralement divisés en quatre mouvements : une introduction, un allegro, un adagio (le plus souvent improvisé), et un allegro final.

L'orchestre comprend ordinairement les hautbois, les bassons et les cordes; parfois deux flûtes, deux cors et une harpe. On compte en tout douze concertos : les six du premier recueil paru du vivant de l'auteur en 1738, et les six du recueil posthume publié en 1760.

Il est tout à fait intéressant de connaître les instruments dont disposait Haendel pour l'exécution de ses concertos : il est curieux de constater que les orgues anglaises n'avaient pas, en général, de pédalier. Le maître qui, dans ses années de jeunesse, avait disposé à Halle et à Hambourg de grands instruments fournis de jeux de pédale nombreux, se contentait en Angleterre d'instruments fort simples dont il savait tirer un parti surprenant. Voici la composition de l'orgue qu'il s'était fait construire par le facteur Jordan à Covent Garden pour l'exécution de ses oratorios; c'était un instrument à un seul clavier d'une étendue de 56 notes (*sol-ré*) composé de 7 jeux seulement :

1. Open Diapason	8	4. Quinte	2 ² / ₃
2. Bourdon	8	5. Doublette	2
3. Principal	4	6. Tierce	1 ³ / ₅
Trompette 8			

Le maître avait légué, par testament, cet orgue à son ami John Rich; cette précieuse relique fut anéantie le 20 septembre 1808 dans l'incendie qui détruisit le théâtre tout entier.

Formé à la sévère école des vieux maîtres contrapuntistes de la Saxe, curieux de musique française, admirateur de Buxtehude, Haendel a trouvé sa voie au cours de son premier séjour à Florence, à Rome et à Venise;

l'influence de l'art italien fut alors assez profonde pour imposer à son génie une orientation durable. Dès son arrivée en Angleterre, il sut apprécier la distinction d'un Henry Purcell, et ne laissa point de le prendre pour guide. Vaste esprit largement ouvert à toutes les pensées de son siècle, et du siècle précédent, le maître de Halle, capable d'écrire dans n'importe lequel des styles nationaux qui avaient cours en Europe, adaptait infailliblement sa volonté artistique aux circonstances de sa vie héroïque.

Il y a une question dont il faut se débarrasser : celle des plagats de Haendel ; il a été accusé d'avoir utilisé des motifs empruntés à Kaspar von Kerll, à Stradella, à Muffat, à Graun, à Keiser, à Strungk, à Clari et à Steffani, à Erba et à Urio ; mais, c'est là un procédé qui était tout à fait courant dans la vie musicale d'autrefois. En outre, tout ce qu'il prend, Haendel le choisit, parce qu'il y a reconnu l'expression juste d'un sentiment qu'il éprouve en travaillant à telle ou telle œuvre nouvelle, et il le retouche avec tant de génie que l'on peut redire, après Romain Rolland : « Non seulement il créait sa musique, mais il créait celle des autres ».

Musicien universel, il a contribué à l'accroissement du pouvoir expressif de son art, et préparé l'avènement des grands classiques viennois. « Il est notre maître à tous ! » s'écriait Haydn après avoir assisté aux grandes exécutions des oratorios données en 1791 à Westminster. « Je suis en train de me faire une collection des fugues de Haendel » écrivait Mozart à son père, en 1782. Dans les derniers temps de sa vie, Beethoven reçut en témoignage d'admiration de la part de Johann Stumpff, facteur de harpes à Londres, la grande édition des œuvres complètes de Haendel publiée à partir de 1786 par Samuel Arnold ; trente-six volumes arrivèrent le 17 décembre 1826. « *Das ist das Wahre !* » (« Voici la vérité ! ») s'écria Beethoven. Le petit Gerhard von Breuning, que le maître appelait son Ariel, nous a laissé le souvenir de sa joyeuse surexcitation : « Je le trouvai les yeux rayonnants de contentement, il me désigna les volumes empilés sur le piano : « Regarde j'ai reçu ce cadeau... Depuis longtemps je le désirais, car Haendel est le plus grand, le plus solide compositeur ; de lui, je puis encore apprendre ! » Et Schumann en 1855, écrivait à Pohl, qu'*Israël* était son « idéal d'une œuvre chorale ». Liszt s'extasiait devant le génie de

Haendel, « grand comme le monde », et Saint-Saëns, admirait en l'auteur de *L'Allegro* et du *Messie* un grand précurseur de la musique descriptive.

Notre époque se doit de ne point perdre le sens du génie de Haendel; il faut relire les oratorios; on y trouvera le secret qui permet de produire des effets grandioses avec les moyens les plus simples.

Félix RAUGEL.

BIBLIOGRAPHIE

HAENDEL, *Briefe und Schriften*, Correspondance du maître publiée par Mueller von Asow, Lindau im Bodensee, 1949.

MATTHESON, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hambourg, 1740, réimpression : Berlin, 1910.

MAINWARING, *Memoirs of the Life of the late G.-F. Handel*, Londres, 1760.

BURNEY, *Account of the Musical Performances...* 1784, dans *Commemoration of Handel*, Dublin, 1785.

SCHOELCHER, *The Life of Handel*, 1857.

CHRYSANDER (Fr.), *G.-F. Handel*, Leipzig 1858-1867.

STREATFIELD (R. A.), *Handel*, Londres, 1897.

VOLBACH (Fritz), *G.-F. Haendel*, Berlin, 1898.

ROLLAND (Romain), *Haendel*, Paris, 1910, 2^e édition, 1953. *Voyage au pays du passé*, Paris, 1920.

BRENET (Michel), *Haendel*, Paris, 1912.

Articles *Haendel* des dictionnaires de Fétis, Grove, Riemann, du Larousse de la Musique, des Encyclopédies de la Musique, Fasquelle MGG, et Préfaces des 100 volumes de la Grande Edition des Œuvres complètes publiée par la *Haendels-Gesellschaft*.

MULLER-BLATTAU, *Haendel*, Athenaision, Potsdam, 1933.

DENT (Edward), *Handel*, Londres, 1934.

Georg Friedrich Händel. *Abstammung und Jugendwelt*, édité par la Stadtarchiv de Halle, 1935.

EISENSCHMIDT (J.), *Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit*, Wolfenbüttel, 1940.

EHRLINGER (Fr.), *Händels Orgelkonzerte*, Würzbourg, 1941. *Händel-Jahrbuch*, Leipzig, 1928-1933 et 1955.

CHÉRBULIEZ (A. E.), *G.-F. Händel*, Zurich, 1943.

Händelfestschriften, Halle, depuis 1952.

SCHULTZE (Walther-Siegmund), *Händel-Biographie*, Leipzig, 1954.

SERAUKY (Walter), *G.-F. Händel*, en cours de publication, 3 vol. parus, Cassel, 1956 sqq.

SCHNEIDER (Max) et STEGLICH (R.), Nouvelle édition des œuvres de Haendel, Bärenreiterverlag, Cassel, en cours de publication depuis 1954.

-WOLF (H. Christian), *Die Händel-oper auf der modernen Bühne*, Leipzig, 1957.

POUR certains, Bach est le plus grand des musiciens alors que pour d'autres il apparaît comme le plus grand maître de la polyphonie, non point absolument parlant, mais relativement au contrepoint tel qu'il fut assimilé par l'harmonie moderne. Le temps de Bach s'est rallié plus volontiers à la seconde opinion.

Pour mieux comprendre le rôle qui lui fut assigné, il faut s'aviser de recourir aux sources du mouvement qui se réclame de lui. N'est-il pas significatif, en particulier, que les admirateurs de Bach se soient recrutés surtout dans les milieux intellectuels ?

Dans le même ordre d'idées, on peut se demander quelle fut, au début du xix^e siècle, l'origine du mouvement en faveur de Bach. Cette « renaissance » a certainement été favorisée par deux tendances dominantes de l'époque : le mouvement national allemand, et le mouvement romantique, au demeurant intimement liés.

Pour les uns, Bach était le représentant de l'élément allemand dans la musique, par opposition aux classiques viennois qu'on savait tributaires de l'art italien — *welsch*. Pour s'en rendre compte, il suffit de consulter le livre que Johann Nikolaus Forkel a consacré à Bach et qui s'adresse, dans son sous-titre, aux admirateurs « patriotiques » du « véritable » art musical (1802). Un scrupule de délicatesse qui date de plusieurs années a fait supprimer, dans la réédition, des passages jugés trop « patriotiques »... Pour les romantiques, Bach est celui qui avait (par avance !) brisé le cadre tyrannique de la forme classique, celui donc qui promettait une « libération » et, en même temps, un retour au passé de la musique. On peut prendre Schumann à témoin de l'idée qu'un musicien romantique, et donc spontanément orienté vers la poésie, pouvait se faire de Bach. Patriotes et romantiques se sont ainsi partagé les illusions.

Une étude plus attentive devait fatalement révéler, chez Bach lui-même, ce qu'on appelait le « clinquant *welsch* ». Philipp Spitta — dont l'ouvrage sur Bach est remarquable au point de vue scientifique, mais très influencé au point de vue esthétique par les idées de son temps — soutenait la thèse d'un Bach « chaste », et contrapuntique de par sa nature allemande, et qui aurait épuré et ennobli ces éléments étrangers; et c'est surtout l'orgue de Bach qu'il a envisagé en formulant ce jugement. On pourrait alors se demander pourquoi l'orgue et le contrepoint représenteraient la pureté et la chasteté à un plus haut degré que la mélodie et l'élément vocal. (Rappelons que l'ouvrage de Spitta parut entre 1873 et 1880.) Quant à la tendance romantique à sortir de la forme classique (à laquelle les romantiques restaient néanmoins toujours liés historiquement), il semble qu'on n'ait pas tenu compte du fait que la musique de Bach, si elle échappe à la contrainte de la forme classique, en a subi d'autres. On oublia en outre que la même idée de forme ne s'applique pas indistinctement à des matières musicales aussi diverses que celle de Bach et celle des classiques; on a, par conséquent, simplifié les choses en opposant la forme classique, tenue pour une servitude, à celle de Bach, considérée comme une libération.

Mais la nature de Bach a d'autres aspects qui devaient solliciter l'homme du XIX^e siècle, et surtout l'homme de la seconde moitié du XIX^e siècle : j'entends la prédilection que montre Bach pour tout ce qui est systématique. Le propre de Bach est précisément d'épuiser toutes les possibilités qu'offre une matière musicale; pour lui un art qui procéderait par allusions n'est rien. Si l'on examine n'importe quelle partie de l'œuvre de Bach et si on la compare avec l'œuvre des maîtres antérieurs, on verra qu'il a toujours érigé en système ce qui chez les autres n'était plutôt qu'une esquisse, un élan de nature (ce qui n'élargit point mais rétrécit le domaine de la liberté). On verra aussi comment Bach, avec son esprit systématique, a combiné genres et espèces musicales tel un savant jardinier greffant les espèces végétales.

Le fait de confier au chœur le choral figuré dont Pachelbel avait donné le modèle sur l'orgue, apparaît déjà comme une expérience audacieuse. Il arrive en outre que Bach traite l'accompagnement d'un air comme

une fugue, ou bien qu'il donne à un chœur la forme d'une ouverture à la française en confiant à l'orchestre la première partie, et au chœur la deuxième; ou encore qu'un chœur de cantate, écrit dans le caractère de la première partie de cette ouverture, utilise en même temps une mélodie liturgique comme *cantus firmus*. Tout aussi grande est l'influence du concerto dans ses chœurs et dans ses soli de chant; on peut la reconnaître à la place prédominante que Bach donne en général à la ritournelle.

Nous avons l'impression que chez Bach un puissant esprit de combinaison régit la conception artistique. Il est vrai que les anciens maîtres de la polyphonie tendaient au même but. Mais chez Bach il s'agit d'autre chose : tandis que ces maîtres étaient naturellement confinés dans un art qui multipliait les procédés de pure combinaison, Bach, pour sa part, assemble des structures ressortissant aux tendances les plus diverses. En présence de Bach, nous n'avons pas la sensation que l'œuvre est issue de son époque comme la plante sort de terre — par nécessité vitale.

Tout cela illustre la position particulière de Bach du point de vue historique, ou plus exactement, son attitude en face de l'évolution historique. Tout cela nous fait comprendre son obstination, son isolement au milieu des événements de l'époque. C'est un fait qui avait déjà frappé les contemporains. Tous les témoignages concordent pour reconnaître que, de son temps, on rendait pleine justice à Bach comme maître du contrepoint et de l'orgue, mais que, pour le reste, l'idéal esthétique de ses contemporains différait du sien. Par conséquent, les contemporains de Bach — et en particulier des critiques musicaux comme Scheibe — ont été quelque peu malmenés par les biographes de Bach, bien que, historiquement, nous devions admettre qu'un idéal artistique en vaut un autre et que tout idéal a son temps qui lui est assigné par l'histoire — son *kairos*.

Ainsi, la coupure si profonde que les historiens de la musique placent vers 1750, l'année où Bach mourut, doit être sensiblement réduite car, en réalité, ce n'est pas la rupture entre Bach et les classiques que nous devons envisager, mais avant tout la relation entre les contemporains de Bach qui ont déterminé l'époque, et les clas-

siques; or cette relation ne signifie pas une rupture, mais une transformation continue. En conséquence, l'œuvre de Bach ne saurait résumer la musique de son temps.

Bach s'est tellement enfermé dans son propre monde qu'il n'a pas atteint cette légèreté à laquelle aspiraient ses contemporains. Sur le plan historique, la sonate pour clavecin et violon de Bach relève beaucoup plus de l'ancienne sonate en trio, qu'elle ne prépare la sonate pour piano et violon de l'époque classique.

Si nous nous représentons l'impression que Bach a faite sur le *xix^e* siècle, nous devons encore tenir compte d'un facteur : pour le musicien de cette époque, Bach ne représente pas seulement sa propre personnalité, mais encore le vieux monde de la polyphonie, dont il n'était en réalité qu'un prolongement tardif (et modifié). Il incarne, pour l'homme du *xix^e* siècle, un aspect particulièrement impressionnant de l'idéal polyphonique : l'union entre la polyphonie ancienne et l'harmonie moderne. Mais historiquement, cette liaison du contrepoint avec l'harmonie majeure-mineure apparaît comme un phénomène quelque peu hybride.

Bach n'introduit pas seulement le vieux contrepoint dans l'harmonie majeure-mineure : il transfère encore dans le domaine instrumental une technique qui s'était développée dans la musique vocale, au cours du *xvi^e* siècle. Son contrepoint est, au fond, celui du style *a cappella*, marqué par la rythmique complémentaire des parties, auquel on aurait ajouté des agréments d'ordre instrumental (pour la plupart empruntés à l'orgue). On se rappellera que, déjà au temps de Palestrina, les chanteurs agrémentaient certaines parties de l'ensemble polyphonique en faisant valoir leur virtuosité; mais il s'agissait alors d'agréments spécifiquement vocaux.

On pourrait d'ailleurs se demander si une composition devient essentiellement instrumentale du fait qu'on y introduit des figures instrumentales. A l'orgue, évidemment, cette modification du style *a cappella* que Bach a réalisée, apparaît comme parfaite : la sonorité absolue de l'orgue et l'harmonie majeure-mineure concourent à donner à la polyphonie en imitation des traits exprimant une vitalité et un dynamisme intenses. En revanche, ce style s'accorde moins avec le caractère

spontané des instruments d'orchestre. En effet, Bach s'en est assez généralement abstenu dans ce domaine. Mais d'autre part, il n'a pas hésité à reporter sur le chant choral ce style tel qu'il l'avait appliqué à l'orgue; et là il ne satisfait pas toujours l'oreille.

On pourrait conclure que Bach respecte mieux les particularités des instruments que celles de la voix humaine. Nous voyons aussi, en examinant les soli de chant de Bach, que si, dans un air avec instruments obligés, la voix rivalise avec l'instrument, c'est souvent ce dernier qui l'emporte; et, en suivant les péripéties de cet air, nous voyons que c'est la ritournelle qui a le beau rôle, plutôt que la partie de chant. Le regret qu'on pourrait en éprouver est d'ailleurs racheté par la grande beauté de beaucoup de ces ritournelles (par exemple celle du duo de la *Cantate* BWV 128, que M. Reger a choisie pour thème de ses variations pour piano sur un air de Bach).

Peut-être cet aspect essentiellement instrumental de Bach convenait-il à la conception musicale du XIX^e siècle, surtout en Allemagne. Mais la conception instrumentale du XIX^e siècle avait une origine quelque peu différente : la symphonie classique.

Certains jugements émis au début du XIX^e siècle montrent comment Bach a pu impressionner les esprits cultivés de son temps par un aspect « cosmique » de sa polyphonie : rappelons le mot de Beethoven qui disait que le nom de Bach (ruisseau) lui convenait moins que celui de « Meer » (mer), ou encore celui de Goethe qui croyait percevoir en Bach l'harmonie préexistante à la Création dans le sein de Dieu et s'entretenant avec elle-même. Cette dernière phrase est significative et suggère, peut-être sans le vouloir, que la musique de Bach — comme il est normal pour une chose qui précède la Création — exprime une raison relativement pure, moins directement située dans la vie et moins enracinée dans le cœur humain. Une brave ménagère a vulgairement exprimé la même chose en disant qu'il lui semblait éprouver le même sentiment en écoutant du Bach qu'en rangeant ses tiroirs.

Signalons encore quelques particularités de Bach par rapport à ses contemporains. Il n'a pas seulement l'esprit systématique, mais de surcroît le goût de la plénitude, et c'est précisément ce qui l'empêche d'exami-

ner quoi que ce soit sous le voile de l'allusion. Cela fait également obstacle aux surprises de l'imprévu et aux nuances de la souplesse. Comparer de ce point de vue une pièce de Bach au rondeau des *Barricades mystérieuses* de François Couperin. Il aime l'invention continue, la matière homogène splendidement déployée; et de nouveau nous rencontrons l'orgue. Nous trouvons chez Bach un sublime recueillement qui s'exprime avec une uniformité exempte de caprice. On sait combien ces qualités ont recommandé Bach à l'homme du début de notre siècle. Elles ont au contraire mal servi Bach au XVIII^e siècle. Le XVIII^e siècle a préféré les Vivaldi, les Sammartini; et, historiquement parlant, il ne s'agit pas de décider lequel est le plus « grand »; mais il s'agit seulement d'une relation entre deux formes de goût.

Quelle est, à la vérité, la situation de Bach dans l'histoire? Spitta, le grand biographe de Bach, parle de sa musique dans les termes dont il se serait servi pour caractériser la musique du XIX^e siècle. D'autres, au contraire, ont souligné jusqu'à l'excès la différence entre Bach et la musique de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ainsi donc, Bach lui-même est un produit de cette grande époque qui se prolonge du début du XVII^e siècle au début de notre siècle, en marquant une transition à mi-chemin du XVIII^e.

Cette époque du style concertant, bien qu'elle soit marquée par l'avènement du nouveau style monodique, de la *seconda pratica*, n'est pourtant pas aussi exclusivement marquée par le nouveau style qu'on se le représente. Heinrich Schütz, qui étudia sous G. Gabrieli, représente un très judicieux compromis entre le style ancien et le nouveau. Monteverdi lui-même ne dédaigne pas, à l'occasion, le style ancien. Les grands maîtres de l'opéra italien au XVIII^e siècle subirent au moins une éducation contrapuntique très soignée (ce qui leur profita dès qu'ils composèrent pour l'église). Surtout et avant tous, Mozart a de réelles attaches avec le style ancien et ces attaches ne datent pas, comme on pense, de la connaissance qu'il eut de Haendel, car les éléments du contrepoint sont présents chez lui déjà dans sa première époque, qui est marquée par l'influence de l'école salzbourgeoise.

La période que nous évoquons embrasse donc naturel-

lement les deux tendances et représente leur alliage, bien qu'en général les nouvelles tendances prédominent. Si l'on envisage l'époque de cette façon, Bach y trouve assez naturellement sa place. Il est, sans doute, plus tourné vers la polyphonie que ses contemporains. Mais il ne s'en range pas moins dans cette grande époque qui présente double visage au regard de l'avenir.

Jacques HANDSCHIN.

BIOGRAPHIE

« **VEIT BACH**, un boulanger qui habitait la Hongrie, fut obligé de quitter ce pays pour sauvegarder sa foi luthérienne. Après avoir, dans la mesure où cela lui fut possible, converti son bien en espèces sonnantes, il se rendit en Allemagne et trouvant en Thuringe toute liberté pour exercer sa religion, il s'établit à Wechmar près de Gotha où il reprit son métier. Il aimait à se servir d'une petite cithare qu'il emportait au moulin pour jouer tandis que la meule était en mouvement. Admirable concert! Mais il apprit ainsi à garder ferme la mesure. Tel a été apparemment le commencement de la musique dans la famille. »

C'est par ces lignes d'un ton plaisant que Jean-Sébastien Bach commence son *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie*, « Origine de la famille musicienne Bach », écrit en 1735.

Origines magyares ou allemandes ? La question n'est pas résolue. Mais le texte ci-dessus rend compte de la tradition dans laquelle Jean-Sébastien se sentait : une foi invincible, un art lié à l'artisanat. Ces deux éléments, se combinant et se nourrissant mutuellement, sont à la base de tous ses actes.

Veit mourut en 1619, laissant deux fils, dont l'aîné Johannes, musicien d'occasion, est l'arrière-grand-père de Jean-Sébastien par son fils Christoph, et l'arrière grand-père de Maria Barbara, la première femme de Jean-Sébastien, par un autre fils Heinrich. Les dons musicaux des membres de la famille commencent à se préciser davantage : l'on rencontre en effet des « musiciens de ville », des organistes compositeurs, des cantors. Le père de Jean-Sébastien, Johann Ambrosius, est « musicien de ville » – violoniste d'Eisenach, petite ville de Thuringe où son service consiste à jouer « deux fois par jour, à dix heures du matin et à cinq heures de l'après-midi, avec quatre de ses collègues, sur la tour de l'hôtel de ville, et

à l'église tous les dimanches et à toutes les fêtes avant et après les sermons de l'après-midi et du matin ».

Jean-Sébastien, quatrième fils d'Ambrosius, est baptisé le 23 mars 1685 en l'église Saint-Georges. Il semble certain que son père lui apprit à jouer des instruments à cordes tandis que l'initiation à l'orgue fut faite par Johann Christoph, l'oncle organiste. A huit ans, Jean-Sébastien entre à l'école de latin d'Eisenach, où il se signale par de fréquentes absences dues vraisemblablement à sa participation aux activités musicales du chœur. L'année suivante meurt sa mère, puis moins d'un an après, son père. Un autre Johann-Christoph, frère aîné, organiste lui aussi mais à Ohrdruf, élève de Pachelbel, recueille ses deux frères (le troisième étant mort en bas âge). Jean-Sébastien poursuit ses études de latin, apprend par son frère à jouer du clavecin et à composer. A peine âgé de quinze ans, ne voulant rester à charge de son frère, il s'engage dans le chœur de l'église Saint-Michel de Lüneburg, chœur formé d'« enfants pauvres, n'ayant rien pour vivre, mais possédant une belle voix ». En plus de l'instruction et de la pension gratuites, les choristes avaient droit à un petit revenu. La bibliothèque musicale de Saint-Michel était bien fournie, l'école adjacente enseignait la religion, la rhétorique, la logique, le latin et le grec, l'académie aristocratique de la ville était un centre de culture française avec usage obligatoire de cette langue, représentations fréquentes de spectacles français et où la danse, sur des airs français, était enseignée par Thomas de la Salle, élève de Lully. A la cour de Celle, résidence des ducs de Brunswick-Lüneburg, où Jean-Sébastien fit de fréquentes visites, il put entendre de la musique française tant instrumentale que vocale (la duchesse, française, accueillait favorablement tous les huguenots). Quelques voyages à Hambourg complétèrent cette instruction : l'organiste alsacien Reinken avait soixante-dix-sept ans, Vincent Lübeck représentait également le style sévère du Nord, Reinhard Keiser dirigeait l'opéra. Ajoutons que l'organiste de l'église Saint-Jean, à Lüneburg, était Georg Böhm, dont le style de composition a exercé une influence profonde sur les premières œuvres pour orgue de Jean-Sébastien.

A l'âge de dix-huit ans, nous le trouvons « laquais et violoniste » dans le petit orchestre de Johann Ernst, frère

du duc de Weimar. Cet emploi lui permet de jouer de l'orgue en servant de suppléant à l'organiste de cour, alors âgé. Un de ses parents ayant réussi à le faire inviter par la ville d'Arnstadt pour essayer le nouvel orgue, Jean-Sébastien y fait sensation et est engagé sans concours. Entrée en charge le 14 août 1703 : orgue le dimanche de huit à dix heures, le lundi à la réunion de prières et le jeudi de sept à neuf heures ; direction du petit chœur formé des élèves de l'école de latin. Cette dernière fonction donna lieu à quelques frictions, en particulier une attaque, la nuit, par un choriste mécontent. Jean-Sébastien tente donc de se débarrasser de cette obligation (d'ailleurs non stipulée au contrat), puis commet une seconde faute en prolongeant indûment de trois mois un congé accordé pour un mois en vue de parfaire ses connaissances musicales auprès de Buxtehude, le célèbre organiste de la ville de Lübeck ; indispose enfin la congrégation par son jeu devenu trop peu conventionnel : « S'il utilisait un *tonus peregrinus* (ton étranger), il devait le tenir, et ne pas passer rapidement à quelque chose d'autre, ou même, comme il se plaisait à le faire, utiliser un *tonus contrarius*. »

C'est alors que se présente un autre poste d'organiste, à Mühlhausen, ville libre et impériale. Admission après audition sans concours à Pâques 1707. Peu après a lieu le premier mariage avec Maria Barbara, rencontrée à Arnstadt. L'année passée à Mühlhausen permit à Jean-Sébastien de se parfaire, jouant à tous les offices, copiant des compositions pour enrichir la bibliothèque de l'église, visitant les églises des villages voisins, enfin étudiant la construction de son orgue avant de présenter un devis de réfection et d'agrandissement qui fut accepté.

Mais Mühlhausen était le théâtre d'une lutte ouverte entre piétistes et orthodoxes. Jean-Sébastien eut à se défendre (on lui reprochait une musique trop mondaine et trop charnelle) ; il prit parti, puis songea bientôt à un nouveau départ : en juillet 1708, il est à la cour de Weimar en tant qu'organiste de la cour et musicien de la chambre (violon). Sa renommée de virtuose et d'improvisateur s'étend : il fait de fréquents voyages aux environs, s'occupe de reconstruction d'orgues. De nombreux enfants naissent, et la mort vient quelquefois ternir la joie des naissances (deux jumeaux morts l'année même de leur naissance), mais la maison est pleine : plusieurs

élèves y habitent, ainsi que la sœur de Barbara. Les œuvres pour orgue naissent elles aussi, et la simplicité avec laquelle leur auteur prétendait que seul le travail pouvait expliquer sa maîtrise, nous renseigne sur son attitude profondément respectueuse envers l'art des sons : les sons recèlent en eux-mêmes ce que le musicien ne fait que dégager, son génie n'étant en somme qu'une longue patience et un ardent désir de dévoiler leur beauté latente.

Un voyage à Halle, où des propositions lui furent faites (place d'organiste libérée par la mort du maître de Haendel, Zachow), décidèrent le duc de Weimar à améliorer la situation de Jean-Sébastien, qui devint dès lors (1713) *Konzertmeister*, avec obligation de composer et faire exécuter une cantate par mois. Le voici donc en mesure d'acquérir la maîtrise dans la direction d'orchestre en même temps qu'il étudie la musique instrumentale italienne, dont son collègue de la ville, l'organiste Walther, est un fervent « transcripteur ».

Mais à Weimar aussi, les rapports étaient tendus : entre le duc régnant d'une part, et le duc héritier, son neveu, d'autre part. Les musiciens étaient censés servir les deux maîtres, et les frictions étaient inévitables, en sorte que Jean-Sébastien songea à partir, après avoir servi Weimar pendant neuf ans. Le beau-frère du duc héritier avait une cour à Cöthen et la proposition de se vouer entièrement à la musique de chambre, et dans de bonnes conditions, plut à Jean-Sébastien, toujours avide d'expériences. Depuis le 1^{er} août 1717, il figure sur les rôles de dépenses du prince Leopold d'Anhalt-Cöthen, mais son départ, subordonné à l'acceptation de la démission de son poste de Weimar, fut retardé par le refus de cette démission, refus qui entraîna même une mise aux arrêts « à cause de son acharnement ». Quatre semaines passées en prison permirent le travail à l'*Orgelbüchlein* (*Petit Livre d'orgue*). Enfin relâché, il lui fut gardé rancune : Walther, demeuré employé de la ville de Weimar, ne lui accorde que quelques mots superficiels dans son *Musikalische Lexikon* de 1732.

Cöthen était un centre calviniste, mais les luthériens y étaient admis (la mère du prince était luthérienne). La musique religieuse n'existait pour ainsi dire pas. Les *Brandebourgeois*, les *Suites*, les *Inventions*, le premier cahier

du *Clavecin bien tempéré* y sont composés, pour satisfaire aux obligations de chef d'orchestre, ou pour former les élèves et les enfants, dont le fils aîné, Friedemann, atteint bientôt dix ans. Mais Barbara meurt en juillet 1720. Les vérités de la religion, un instant écartées par les facilités d'une vie musicale profane, reprennent leur importance... et Jean-Sébastien cherche à nouveau une occupation qui satisfasse à la fois son âme et son art. Une place d'organiste à Hambourg l'attire : il « auditionne » en novembre 1720, reçoit les louanges du vieux Reinken qui a maintenant quatre-vingt-dix-sept ans, mais refuse de payer la cotisation d'usage à Hambourg. Ce n'est que dix-huit mois plus tard que la mort de Kuhnau libérera le poste de cantor de l'école Saint-Thomas de Leipzig. Entre-temps, Jean-Sébastien s'est remarié avec Magdalena, qui a vingt ans, cantatrice à la cour de Cöthen et fille d'un trompette.

La situation de cantor à Leipzig n'offrait pas que des avantages : le salaire était moindre, Magdalena, qui avait conservé son poste à Cöthen, ne pouvait se permettre d'en avoir un à Leipzig, l'autorité était représentée par deux douzaines de supérieurs, il fallait une autorisation spéciale pour quitter la ville, la discipline de l'école était assez relâchée, le cantor devait exercer la « surveillance générale » pendant treize semaines par an... Par contre, la situation à Cöthen s'était détériorée à la suite du mariage du prince, la ville n'avait point d'université (à laquelle Jean-Sébastien pensait pour ses fils), et surtout : Leipzig était un bastion du luthéranisme, alors que Cöthen était calviniste. Après de mûres réflexions qui durèrent six mois, Jean-Sébastien présente sa candidature en décembre 1722. L'élection eut lieu le 22 avril suivant, mais sa candidature fut retenue à contrecœur : « Puisque nous n'avons pu obtenir le meilleur (Telemann), nous devons nous contenter d'un médiocre », remarque le conseiller Platz. Le 1^{er} juin eut lieu la cérémonie officielle d'installation du nouveau cantor et « directeur musiques ».

Responsable du programme musical dans toutes les églises de la ville, le cantor déléguait ses pouvoirs à trois « préfets », mais dirigeait lui-même la cantate, adaptée aux exigences liturgiques du jour et qui était donnée le dimanche alternativement à Saint-Thomas et à Saint-

Nicolas au cours du grand service qui durait quatre heures. La direction musicale à l'église de l'Université lui fut refusée (depuis plus d'un siècle, on n'avait eu de cantor manquant de formation universitaire!), et l'admirable musique composée pendant ces premières années leipzigaises n'empêche pas les membres du Conseil de se plaindre de leur directeur de musique : « Incorrigible », « Il ne fait rien », « Il ne se conduit pas comme il doit », « Il montre peu d'inclination au travail ». Bref, sept années après son installation, Bach pense à changer de poste et écrit à un vieux condisciple installé à Dantzig. Mais ce projet n'eut pas de suite, pas plus qu'aucun autre : Bach reste à Leipzig, tantôt heureux dans ses rapports officiels lorsque Gesner, un ami, devient recteur de l'école, tantôt en lutte lorsque Gesner fut remplacé en 1734 par Ernesti, jeune homme de vingt-sept ans qui n'accordait que peu d'importance à l'enseignement musical. Peu à peu, le maître se décharge de ses obligations scolaires en les abandonnant à des préfets, ralentit le rythme de composition des cantates dominicales, se consacre plus à l'enseignement privé, à la publication de sa musique, à des expertises d'orgues qui lui sont souvent demandées (et bien payées!), apparaît souvent à la cour de Dresde pour y donner des séances d'orgue, s'occupe du placement de ses fils devenus des musiciens estimés, enfin est reçu en 1747 par le roi de Prusse, le flûtiste, dernière satisfaction morale avant que la cécité et la mauvaise santé ne viennent mettre un frein à ses activités. Un chroniqueur du temps relate que un certain Johann Gottlieb Harrer, chef d'orchestre à Dresde, fut admis à auditionner le 8 juin 1749, en vue du « poste futur de cantor à Saint-Thomas, au cas où le directeur musices, Jean-Sébastien Bach, mourrait ». Un chirurgien nommé Taylor, oculiste anglais, pratiqua deux opérations, mais sans résultat. Le 28 juillet 1750, Jean-Sébastien mourait.

L'ORGUE DE J.-S. BACH

L'ORGUE a des « amis » fervents, depuis trente ans, mais il conserve des adversaires tenaces, depuis un demi-siècle : parmi eux, des hommes de lettres, des ecclésiastiques, des artistes. A-t-on remarqué que ces « ennemis » sont en général ceux qui, appartenant à la génération du siècle, n'ont de l'orgue qu'une connaissance faussée : celle de l'instrument symphonique et orchestral, dont le type, mis à la mode à Paris vers 1850, a prévalu jusqu'en 1924 ? Comme on les comprend ceux-là, que rebutèrent ces lourds et massifs instruments, dénués de toutes mixtures, partant de toute lumière, propres à sonner toccatas et fanfares, et dont la tuyauterie, sous forte pression, était répartie en grandes familles destinées à imiter — bien mal — les groupements de l'orchestre moderne...

La musique d'orgue, depuis ses origines, se devait d'obéir aux lois de l'horizontalité ; elle s'adressait non pas à des familles, mais à des individus ; sur le plan de la hauteur, de l'intensité, de la couleur, chaque jeu gardait sa personnalité. C'est en ressuscitant un orgue construit suivant la norme des classiques, c'est en y interprétant des pages anciennes dans le seul souci de la clarté, de la qualité et du juste équilibre entre les voix, qu'il fut aisé depuis trente ans de grouper des « amis » de l'instrument-roi ; l'exemple et le message de Bach les fascinèrent et finirent par les convaincre.

Le retour à Bach a sonné le retour à l'orgue. Que cette simple évidence nous autorise à... revenir nous-même au Cantor et à tenter d'exposer, sinon d'expliquer, ce triple mystère : Bach a résumé, à l'orgue, cinq siècles d'efforts (XIII^e-XVII^e siècles) et cinq écoles : la France, l'Italie, les Allemagnes, l'Espagne, l'Angleterre ; c'est un luthérien qui a parachevé, à l'orgue, l'édifice polyphonique dont les assises plongent dans les tentatives et les réussites de plusieurs générations d'artistes catho-

liques romains; Bach semble avoir emporté avec lui le secret de la polyphonie, voire le secret de l'orgue. On n'ignore pas ce que cette thèse triple peut avoir de fragile, de paradoxal. Est-ce une raison suffisante pour ne point s'essayer à la soutenir?

LE RICERCAR

Que Bach soit, notamment à l'orgue, l'aboutissement de cinq siècles de polyphonie en Europe, cette constatation a fait l'objet d'une étude qui nous autorise à la résumer, quitte à lui apporter quelques nuances, voire quelques adjonctions : trois siècles — les ^{xiii}^e, ^{xiv}^e et ^{xv}^e — sur lesquels la musicologie moderne est encore mal renseignée; deux siècles — les ^{xvi}^e et ^{xvii}^e — au cours desquels s'organisent les formes qui appartiennent en propre à l'instrument, puis se constitue le langage polyphonique dont il recueillera bientôt l'héritage.

Car l'orgue apparaît, au Moyen âge, comme une doublure de la polyphonie vocale. Sans que l'on ait pu, jusqu'alors, jeter un pont entre l'*organum pérotinien* du ^{xiii}^e siècle et notre *organum* à tuyaux, il est probable, sinon certain, que le trait d'union existe. Or celui-ci obéit au déroulement de fils, tantôt rigides, tantôt sinueux et tourmentés, issus d'une source unique qui est celle du plain-chant. Le grégorien enfante le déchant, puis l'*organum*; l'*organista* est, à l'origine, celui qui improvise en chantant sur un texte liturgique. Et cette polyphonie fruste d'abord, puis malhabile, devient au ^{xiv}^e siècle, par le truchement du motet mi-profane, mi-religieux, une polyphonie savante. Les fils s'y croisent, s'y combinent en une trame plus logique, jusqu'au jour où les différentes entrées et réponses d'un motet religieux isorythmique donnent naissance à une polyphonie organisée à trois, quatre, cinq ou six voix, à laquelle le ^{xvi}^e siècle impose le sceau d'un pré-classicisme, dont les maîtres — Josquin des Prés, Palestrina, Victoria, Lassus — doivent être tenus pour les précurseurs de la fugue moderne.

Et l'orgue? Il n'est connu, pour les ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, en marge de cette polyphonie vocale, que par quelques tablatures qui évoquent le trouble de ceux qui ont à le toucher; ceux-ci se trouvent à la croisée des chemins et

s'interrogent : un art tout de liberté, de fantaisie, voire de virtuosité, s'il est convenu que l'instrument à clavier peut, sans prévenir, prendre déjà son envol comme l'épINETTE?, un art tout de rigueur, de discipline, s'il est convenu que l'orgue se fera le chevalier-servant de la polyphonie vocale, si l'on admet qu'il puisse la soutenir, voire se substituer à elle, quitte à orner de mélismes nouveaux la partie supérieure — le *superius* — pour en rendre moins sévères les angles, pour en faire disparaître les aspérités (« transcriptions » de « chansons » ou de motets)?

Au xvi^e siècle, les maîtres de l'écriture multiplient les problèmes à plaisir, comme pour les résoudre en se jouant. Mouvements conjoints, mouvements contraires, contrepoints fleuris, canons de toutes sortes, expositions et contre-expositions, *cantus firmus* étiré au ténor, en valeurs augmentées, toutes les lignes leur sont bonnes au départ d'une mélodie de plain-chant. Et cette « polymélie » (J. Samson *dixit*) apparaît comme le fruit de recherches savantes, tant il est vrai que la musique en appelle au même instant à la sensibilité et à l'intelligence. Les écoles néerlandaise, flamande, française, bourguignonne, rivalisent en ce champ du calcul linéaire, et bientôt viendront les rejoindre sur ce terrain les Espagnols, puis les Italiens, alors que l'école anglaise s'est exercée de fort bonne heure à ce travail sur table. Cathédrales de Reims, de Paris, de Cambrai, maîtrises de Liège, d'Anvers, de Saint-Quentin, chapelles de Dijon, d'Avignon, de Chambéry, premiers « conservatoires » de l'Occident médiéval, observent de semblables programmes, s'adonnent à de mêmes recherches. Avec des variantes, s'entend, un langage est en voie de formation, langage qui émane de cette source internationale que représente la catholicité des pays latins.

Et tout naturellement, ce mouvement polyphonique glisse du monde vocal au monde instrumental. Qui donc remplacera la maîtrise, le groupe des chanteurs, si ce n'est l'orgue, ce monde d'« individus » aux voix — j'aurais dit aux claviers — de contraténor, de ténor, d'alto et de *superius*? Polyphonie vocale, polyphonie organistique? L'artiste travaille une même terre; il prétend résoudre les mêmes difficultés, épuiser la matière sonore au cours de semblables recherches; autour ou à propos

d'une mélodie grégorienne, d'un *incipit* d'antienne ou du premier verset d'une hymne. Ces « recherches » passionnent les Allemands du x^v^e siècle, qui utilisent les premiers le pédalier (contraténor), les Italiens, les Français, qui donnent naissance aux versets contrapuntiques et liturgiques destinés à répondre au chœur, les Espagnols dont les *tientos* engendrent à l'orgue des « expositions » qui évoquent celles de Josquin pour les voix.

Désormais, le *ricercar* reste au premier plan des préoccupations de l'organiste. A l'image du motet vocal, il groupe plusieurs épisodes qui traitent un même sujet, en le déformant plus ou moins. A ce « jeu » prennent plaisir les organistes de l'Église catholique, Français, Anglais, Espagnols, Italiens surtout, qui ont retenu l'essentiel des leçons polyphoniques que les Flamands leur administrent. Quelques *ricercari* obéissent à une certaine fantaisie : ils proviennent des pays du nord, Angleterre, Flandres, Normandie, pays germaniques. D'autres se tiennent à un style plus sévère et prêchent l'économie du langage, le strict équilibre entre les voix, comme ceux d'Italie.

Et durant un long siècle, plus d'un siècle même — 1530-1660 — le *ricercar* poursuit à l'orgue sa route en Europe : une route issue du carrefour de la polyphonie vocale, et qui doit aboutir à la fugue.

RICERCAR ET CHORAL LUTHÉRIEN

Or, c'est à l'heure où s'organise définitivement ce *ricercar* instrumental en Occident — fleur de la poussée polyphonique du monde latin —, c'est au milieu du xvi^e siècle que subitement vient lui barrer la route, ou s'opposer à son expansion, le choral luthérien.

Simplification de la mélodie; fragmentation du discours en périodes égales; harmonisation du texte chanté, le choral, avec brutalité, dresse le monde vertical face au monde horizontal. L'accord prend toute sa valeur; le sens de l'harmonie s'impose au créateur. Le vieux monde occidental, flamand et romain, verra-t-il basculer son autorité devant l'intrusion du simplificateur, du réformateur luthérien?

La lutte s'engage sur le plan vocal, mais aussi sur le

plan instrumental. Qui l'emportera, à l'orgue, de la tradition du *ricercar*, qui tendait la main à la fugue, ou du choral paraphrasé, qui est plus le récit d'un soliste accompagné, qu'une polymélie continue? On devine les réactions des différentes nationalités, des différentes religions.

Le *ricercar* garde ses partisans. En Angleterre, toutes les versions contrapuntiques sur l'*In nomine* s'en réclament : elles portent parfois — paradoxe? — le nom de « fantaisies ». De ces fantaisies « en manière de recherche », les Français Costeley, A. de Cousu, Guillet, Du Caurroy, Claude Le Jeune, Ch. Racquet se montrent toujours partisans. Et Titelouze, instruit à Douai peut-être autant qu'à Saint-Omer, apparaît, en ses « recherches », moins rigoureux que les Espagnols (Cabezón) et tout aussi dynamique, en certains passages, que les Anglais hantés par le mécanisme si léger, si tentant, si « virtuose » du virginal. La polyphonie instrumentale italienne reste fidèle à l'idéal de pureté que les premiers maîtres ont imposé : Merulo, Padovano, J. Buus, les Gabrieli ne sauraient écrire pour orgue d'autre musique que celle qu'ils destinent aux voix. Sous leur plume, le *ricercar* demeure — sous ce nom, sous celui de « fantaisie », voire de « caprice » — un jeu polyphonique qui semble paraphraser de manière linéaire quelque texte imaginaire de plain-chant...

A cet esprit de sagesse et de prudence répondent les hardiesses des maîtres germaniques et néerlandais. Là où pénètre la Réforme, là pénètre le choral. Il est d'essence bien souvent populaire, ce cantique spirituel qu'un chacun fredonne, que l'on harmonise avec aisance et qui donnera matière à de multiples présentations. La fantaisie domine le traitement organistique que l'on fait subir à ce texte, qu'il soit issu de la chanson française, d'une hymne grégorienne, d'un lied allemand. L'esprit de la variation l'emporte sur l'esprit du *ricercar* ; l'esprit de la toccata tourmentée alimente même ces vastes paraphrases sur des chorals luthériens, fresques souvent lyriques qui aboutiront, à travers les œuvres de Sweelinck, Scheidt, Weckmann, Praetorius, Scheidemann, au poème de Buxtehude.

A ces quelques mots, l'on devine les étincelles... Nous en avons pourtant trop dit et il nous faut revenir

en arrière. En présence de cette lutte, quelles seront les réactions des deux grandes écoles qui en appellent à la haute autorité de l'Eglise romaine : la française, l'italienne ?

La France avait tout donné, tout apporté, tout assuré à l'éclosion, à la diffusion du langage polyphonique, du XIII^e au XVI^e siècle; la France avait amorcé, à l'orgue, un discours polymélodique dont se portaient garants les efforts d'un Du Caurroy, d'un Titelouze, d'un L. Couperin, d'un Roberday, d'un Grigny. Touchée par la Réforme, il ne paraît pas que la France ait fait siennes, à l'orgue, toutes les possibilités qu'offrait le choral luthérien. Mais d'autres voix la retiennent au moment même où le coup est porté : les accents pittoresques ou dramatiques du madrigal, de la cantate, de l'opéra florentin, mantouan et vénitien, accaparent toutes les richesses de son école instrumentale, et l'orgue français, sous l'action directe de ce spectacle hétérogène — où se mêlent aux danses les airs — abandonne la recherche polyphonique pour se faire le truchement d'un art chorégraphique de concert qui doit au récit dramatique autant qu'aux fastes décoratifs des Flamands du XVII^e siècle adoptés par les Bourbon en leur cour...

L'Italie avait tout reçu des Flamands, des Bourguignons et des Français et, dans l'organisation de son art polyphonique, elle s'était bornée à suivre, jusqu'au jour où le madrigal expressif et chromatique avait fait éclore la cantate, qui allait donner naissance à l'opéra. Comme la France, à cette heure, l'Italie allait-elle renoncer à poursuivre sa « mission polyphonique » ? Alors que le choral luthérien ne devait pas la toucher et qu'elle n'allait enregistrer aucune secousse à l'instant où le diffusent les pays germaniques, l'Italie, contrairement à la France, organise toujours plus avant les conquêtes de la polyphonie, dans le domaine vocal comme dans le domaine instrumental (orgue). Deux noms suffisent à résumer cet effort : ceux de Palestrina et de Frescobaldi. Les deux grands représentants de l'art romain, dépassant le plan du *ricercar*, abordent, sans peut-être s'en rendre compte, celui de la fugue : exposition, divertissement, stretto, réexposition; si l'organisation n'est pas rigoureuse, tous les éléments sont là. La messe de Pierluigi, la *canzone* de Girolamo, nous en administrent

d'irréfutables témoignages. C'est l'Italie catholique qui transfigure l'héritage franco-flamand et, comme toujours, l'orgue marche de pair avec les voix, ou plutôt, il apparaît dans l'évolution de la fugue après l'intervention des voix. La polyphonie organistique de Frescobaldi prend appui sur la polyphonie vocale de Palestrina. Les thèmes grégoriens, ou d'esprit grégorien, alimentent l'un et l'autre domaine, et jusqu'à la fin de sa vie, Frescobaldi transmet à ses disciples allemands (Froberger, Tunder, Kerll), et aussi italiens (Pasquini), cet amour du discours fugué qui distinguera toute son œuvre, comme il avait distingué celle de son père spirituel, Palestrina. Et les Allemands du Sud, qui séjournent à Vienne, Erfurt, Nuremberg (Pachelbel), n'auront de cesse de cultiver à l'orgue cet esprit d'équilibre, de clarté, de lumière polyphonique, dont ils trouvent les garants chez les Italiens jusqu'à la fin du XVII^e siècle, alors que l'Allemagne du Nord réserve, sur le même instrument, une place de plus en plus grande au choral, à la variation, à la fantaisie, à la toccata, au verticalisme, au pré-romantisme. Son plus grand représentant, Buxtehude, ne s'époumone-t-il pas à écrire des fuguettes (qui ne comportent que des expositions) pour finalement y renoncer?

De ces divers mouvements, Bach apparaît comme l'aboutissement logique. C'est là son destin. Il n'ignore aucun des efforts ci-dessus rappelés. Jeune, il a chanté; il a lu; il a écouté; puis il a joué; enfin il a écrit. Il connaît Frescobaldi, dont il a recopié les *Fiori musicali*. Il n'ignore pas le *Livre d'orgue* de Grigny, et il sait que l'élève de Lebègue est le dernier représentant français de la « fugue à cinq » à l'orgue. Il a déchiffré Palestrina et les maîtres qui ont profité de son enseignement. Il « sait » la fugue d'un Lassus, la polyphonie à huit voix d'un Gabrieli. Sa nature le porte à s'enchanter aux entrées et réponses classiques d'un discours de Pachelbel, comme d'un verset de Kerll. Mais il a réfléchi aux efforts de ceux qui cherchent à se dégager de la polyphonie traditionnelle. Il aperçoit la virtuosité des Anglais, la variation des Néerlandais; il sait le parti que l'on peut tirer d'un texte de choral, simple et clair, et facile à retenir; il n'ignore pas les accents dramatiques des harmonies dissonantes utilisées par les Vénitiens et rapportées par

Schütz en Allemagne; il sait la valeur de la couleur, du symbole qu'elles font naître; jeune, il éprouve le besoin de se libérer, de chanter, d'exalter sa passion, ses peines, ses joies. Le récitatif n'est pas pour lui faire peur. De même il aperçoit que la rythmique des danses françaises peut sauver la polyphonie de la monotonie inhérente à ce genre d'« exercice ». Avec soin, il relit les mélodies ornées — issues du grégorien — que Grigny a enfantées dans la méditation, dans la douleur peut-être. Et l'orgue lui apparaît sous un jour nouveau. C'est une polyphonie d'un autre ordre qu'il faudra sans doute lui réserver : organisée et pourtant libre, complexe et pourtant une.

LE CHOIX DE BACH

A l'heure où ce luthérien d'Allemagne moyenne (Thuringe, Saxe) doit prendre parti entre l'écriture horizontale (Allemagne du Sud) et l'écriture verticale (Allemagne du Nord), entre le *ricercar*, le verset, d'une part, et le choral, la variation, d'autre part, a-t-il saisi que les sources de la vieille polyphonie franco-flamande, latine et catholique (France, Espagne, Italie) sont à jamais taries?

Bach est bien trop avisé pour ne pas apercevoir que sa génération portera, dans l'histoire musicale, la responsabilité d'une transformation totale : l'écriture, au sens plein du terme, va laisser la place au style galant, à la mélodie accompagnée. D'Italie, de France, d'Espagne, soit des vieux pays catholiques, lui en parviennent les témoignages. Le récit, l'air, la basse d'Alberti, le *bel canto*, commencent de faire leur œuvre. A cette évolution coopèrent les instruments autant que les voix. Une pensée plus aimable anime les compositeurs. Ils s'arrêtent à des thèmes qui sourient plus qu'ils n'élèvent. Ils fuient la complication et se bornent à étayer d'une basse en accords arpégés une mélodie aux souples dessins. Les élèves de Pasquini abandonnent la fugue pour se lancer dans l'allegro de sonate. L'orgue de Zipoli fait place aux pastorales; l'offertoire, l'élévation, la communion, délaissent les austères contrepoints d'antan au profit des adagios mélodiques, ou des airs variés. En

Espagne, le clavecin d'un Napolitain, Scarlatti, recherche les effets, les prouesses, l'écriture intriguée, les répétitions d'accords corrosifs, les traits volubiles de la toccata, alors que l'orgue d'un Cabanillas cultive avec dilection — non loin des *tientos* qui rendent un respectueux hommage à la tradition — des *diferencias*, des *battaglias* ou de longs poèmes en lesquels la polyphonie se dissout, prête à abandonner le terrain aux moindres impulsions du pré-romantique de Valence. Hormis quelques fugues de Marchand, de Clérambault ou de petits maîtres mineurs — on les compterait sans peine sur les doigts — la France polyphonique a disparu des tribunes d'orgue. La fille aînée de l'Église préfère les « grands jeux », les basses de cromorne, les récits dramatiques ou nonchalants, les Noël variés. Les organistes de Louis XV auraient-ils perdu, avec la foi, le sens de la musique religieuse? Organistes, Rameau, pas plus que La Lande, n'ont écrit pour leur instrument : ils ont eu pourtant le sens du sacré...

LES CHORALS POUR ORGUE

Partout où elle devrait s'imposer à l'aube du XVIII^e siècle, la polyphonie perd donc du terrain..., et l'orgue, par voie de conséquence. Voilà qui rend plus efficaces et plus significatives l'intervention de Bach, la portée de son geste.

Reprenant à son compte toutes les recherches des « latins », il les « expérimente » une dernière fois à l'orgue, au contact de ce choral que le luthérien chante depuis sa plus tendre enfance; et il bâtit dès lors un monument synthétique, qu'il parachèvera après quarante années d'efforts, par les commentaires polyphoniques des *Chorals du dogme* (1739). Car voilà bien le destin du chrétien qui habite cet organiste : coiffer d'un recueil de polyphonie protestante — de tendance désormais universelle — les multiples « livres » d'orgue polyphoniques, signés par six générations de maîtres catholiques, et inspirés des mélodies grégoriennes.

A ce travail, J.-S. Bach s'est préparé de longue date. Ses ancêtres se sont nourris de mélodies populaires. Jeune, il chante le choral en famille. Il le déchiffre à Lüneburg, au gymnasium de Saint-Michel. Il s'efforce,

à Arnstadt déjà, de le paraphraser à l'orgue. Les premières tentatives disent ses hésitations. Entre Pachelbel, dont il admire l'économie des moyens, la sûreté d'écriture, et Buxtehude, dont les élans passionnés le surprennent peut-être plus qu'ils ne le touchent, il cherche sa voie. Ses premiers chorals d'orgue apparaissent plutôt comme des fantaisies, sans lien organique entre les différents fragments de la mélodie imposée : des improvisations, des caprices. Puis, il semble apercevoir la portée spirituelle et liturgique de ces textes chantés par la foule. S'il doit préparer celle-ci à les « accepter » pour les reprendre bientôt à l'unisson, il remarque qu'une mission lui est confiée à la tribune, puisqu'il doit *préluder* à l'interprétation de chacun des pieux cantiques qui s'incorporent au culte. A peine a-t-il quitté Mülhausen qu'il s'essaie à deux types de commentaires : les uns, plus longs, paraissent destinés à la communion, amples discours qui disent la sérénité de son âme, la fermeté de sa foi en une forme qui s'apaise pour se fixer définitivement; les autres, fort courts, seront groupés en un petit recueil, *Orgelbüchlein*, entrepris comme les premiers à Weimar, et terminé à Cöthen; préludes brefs, pensés pour chacun des dimanches de l'année liturgique et qui — à l'exception de quelques-uns — se contentent d'une vingtaine de mesures pour exposer aux fidèles l'idée mélodique qu'ils auront à reprendre sur-le-champ. Les grands chorals, pour avoir été transcrits dans un livre terminé à Leipzig, portent ce titre erroné : *Chorals de Leipzig*. Les autres sont au nombre de quarante-cinq seulement et Bach n'a jamais, semble-t-il, eu le temps de terminer cette œuvre.

Ici ou là, notre artiste passe en revue toutes les formes d'écriture que ses prédécesseurs ont adoptées déjà pour ce genre d'exercice. Mais à côté du choral vertical, c'est-à-dire harmonisé (il y en a fort peu), à côté des grands chorals ornés (*O Mensch beweine' dein' Sünde gross*) — effusions lyriques du poète et du croyant —, l'organiste s'en tient presque exclusivement à un type aux dérivés nombreux — le choral contrapuntique —, qui s'alimente toujours à la source de la polyphonie. Chacune des trois, quatre ou cinq voix, poursuit son discours sans se soucier de ses sœurs, ou plutôt sans empiéter sur leur domaine. Et l'on ne se lasse pas d'admirer

la juxtaposition de ce triple ou quadruple ruban qui déroule et trace sans outrance ses festons. Les variantes existent pourtant : ici le *bicinium* polyphonique à deux voix ; là le *trio* instrumental, soit que le thème du choral s'inscrive au pédalier, les deux voix « manuelles » lui servant de contrepoint ; soit que la mélodie liturgique demeure au soprano, accompagnée par ténor et basse. Dans le choral en canon (*In dulci jubilo*), deux voix prononcent le même discours, épellent les mêmes mots à distance d'une ou deux mesures. Dans le choral le plus fréquent, le choral contrapuntique à quatre parties, un élément rythmique, simple cellule de quelques notes, circule à travers toute la paraphrase et sert d'enveloppe au thème qui continue de chanter à la partie supérieure (*Vater unser*) ; le choral fugué obéit à une discipline plus rigoureuse encore, et il se complique s'il vient à enlever ses trois parties supérieures sur une basse obstinée (en manière de chacone). Enfin Bach, en ce premier lot de préludes de chorals, a déjà suivi la leçon de Pachelbel : au choral fugué, il aime à substituer — et quel plus bel hommage rendre à la polyphonie ? — le choral « figuré » : un texte en lequel chaque fragment de choral vient féconder une section groupant entrées et réponses en valeurs brèves pour les premières parties, et thème du choral en valeurs augmentées pour la dernière.

À cet ensemble, il faut ajouter quantité d'essais de jeunesse, quatre partitas sur des thèmes de chorals (suites de variations d'esprit polyphonique), ainsi que six chorals transcrits par lui-même pour l'orgue et extraits de ses cantates. Un double souci, à travers les années, n'a cessé de hanter notre auteur : souci de la forme, souci de l'écriture. Il s'y ajoute, notamment à l'heure de l'apogée — quitte à délaisser plus tard ce propos —, un sens de la traduction du mot, à l'orgue, qui l'engage souvent sur la voie du madrigalisme instrumental : entendons par là cette figure rythmique, cette idée chromatique, cet accord altéré, cet élan lyrique qui viennent, le temps d'un éclair, pimenter, colorer la polyphonie, et qui doivent évoquer le terme précis relevé par l'auteur en son cantique, terme qui a fait lever en son esprit l'image...

La maîtrise atteinte, Bach doit résumer son art en ses *Chorals du dogme*, véritable monument élevé à la

gloire d'une polyphonie plus serrée, plus intellectualisée, plus savante, et peut-être plus proche des artistes du XVI^e siècle.

De même que Cabezon, Titelouze, Frescobaldi, Lebègue, L. et F. Couperin et Grigny ont sectionné certains thèmes de plain-chant en plusieurs fragments dont ils ont allongé les valeurs pour en faire des *cantus firmi* qui évoquent les teneurs des polyphonies médiévales, de même Bach isole ici chaque épisode du choral (*Kyrie, Gloria, Christ unser Herr zum Jordan kam, Jesus Christus unser Heiland*) et les paraphrases avec ce sens de l'isométrie qui appartenait à un Josquin comme à un Palestrina. Et ce choral de Scheidt qui, avant-hier, semblait, avec ses piliers un peu massifs et rugueux, s'opposer aux longs rubans de la *canzone* d'un Frescobaldi, voici que, par le miracle de la pensée de Bach, il accepte d'emprunter avec docilité le chemin défriché par les maîtres de la tradition catholique; nourri de cette terre plusieurs fois ensemencée, il y donne naissance à des fleurs d'une âme particulière, éliminant un à un ces éléments impurs ou ces bourgeons outrés, ces excroissances qui en avaient parfois terni la physionomie ou accentué le profil avec maladresse, au temps de la jeunesse!

Bien plus, dans les *Chorals du dogme*, Bach chante la foi de tout un chacun : car son catéchisme résume non point seulement deux siècles de pensée luthérienne, mais bien dix-huit siècles de pensée chrétienne. Et c'est à l'orgue qu'il a confié cet ultime message polyphonique : un enseignement qui rappelle à cinq ou six siècles de distance celui que surent imposer à l'Occident les maîtres imagiers du Moyen âge travaillant aux portails de nos cathédrales, et commentant de même le Baptême, la Pénitence, la Foi, la Communion...

LA FUGUE

Mais l'action de Bach ne s'est pas fait sentir sur la seule polyphonie du choral. La fugue lui est un autre prétexte à expérimenter toutes les possibilités de l'écriture horizontale à l'orgue. En ce sens, les dernières pages signées à Leipzig comportent chacune une leçon. Elles viennent administrer la preuve qu'une fugue ne se

soumet pas à un cadre préétabli, mais qu'elle doit parcourir un chemin que sa voisine ignore, comme si Bach se devait de résoudre chaque fois un problème nouveau. Il faut avouer que ces dernières fugues, dites « de Leipzig », parce qu'elles ont été écrites et peut-être souventes fois remaniées entre 1730 et 1750, ont été précédées par quantité de pages portant le même nom — accolées ou non à des préludes, des toccatas, des fantaisies ou une passacaille — qui lui ont été un terrain d'expériences dont il ne sera pas déplacé d'évoquer ici la fécondité.

Revoyons ces *Fugues isolées (sol majeur, sol mineur)*, reportons-nous à ces diptyques célèbres, les uns pensés d'un seul jet (*Toccata et fugue en ré mineur, Passacaille et fugue en ut mineur*), les autres, plus nombreux, composés en deux temps (*Fantaisie et fugue en sol mineur, Préludes et fugues en sol majeur, ré majeur, Toccata et fugue en fa majeur*, etc.), et nous nous persuaderons que Bach s'est ingénié à varier autant que possible la structure de ces binômes. L'unité est imprimée par le seul esprit polyphonique. Fugues à trois voix, à quatre voix, à cinq voix, avec ou sans contre-sujet, avec ou sans contre-exposition, avec ou sans divertissement, avec ou sans stretto, disent l'étonnante fantaisie dont se nourrit son esprit en présence d'un art dont certains rejettent l'intellectualisme. De la fugue de Frescobaldi à celle de Grigny, de la continuité polyphonique de Pachelbel aux efforts polyphoniques de Buxtehude, J.-S. Bach cherche partout son bien. Partout s'imposent la fermeté de la pensée, le sens du développement, voire une certaine éloquence dans le déroulement des épisodes fugués. La fugue de Bach ne reflète-t-elle point la vision du jeune luthérien qui prêche avec ardeur d'abord, avec conviction plus tard, finalement avec une persuasion que la foi rend de plus en plus profonde, mais généreuse? Le prélude ou la toccata peuvent obéir à un ordre tout extérieur; bâtie sur un ou deux thèmes, cette « ouverture » affiche toujours une désinvolture, un éclat, un décor qui visent peut-être à capter la confiance de l'auditeur. La fugue qui suit vise toujours à capter son attention. La toccata parle au cœur et frappe. La fugue s'adresse à l'esprit, puis à la conscience : elle porte en elle une démonstration, voire une morale. Elle veut prouver.

Finalement, elle persuade. Et le cœur ne se lasse pas de suivre le développement que commande l'esprit. En bref, la fugue de Bach lui est une continuelle confession : reflet de sa vie intérieure.

En ce sens, rien de plus parfait, ni de plus nourri que l'éventail des *Fugues* écrites à Leipzig. Dans la grande page en *ut mineur*, la polyphonie en appelle encore à la tradition de la Renaissance; dans celle en *ut majeur*, elle met en œuvre un appareil autrement savant : une progression sonore qui, après avoir réservé aux seuls claviers manuels des épisodes variés, des expositions successives, utilisant un sujet et son renversement, impose une dernière fois à la basse ce fil conducteur, après en avoir agrandi les valeurs : souvenir du choral figuré *alla Pachelbel*. La polyphonie de la *Fugue en si mineur* oppose à l'absolu *legato* exigé d'un sujet aux notes conjointes, l'allure audacieuse d'un contre-sujet aux intervalles « baroques »; et ce duel, après divertissement, qui signifie allégement de la matière sonore, va s'accroissant à l'instant où Bach lance dans l'arène un second contre-sujet, autoritaire et rythmique celui-là, qui imprime sa présence à chaque partie, même si le sujet primitif, après trois affirmations répétées avec éloquence à la pédale, demeure finalement maître du terrain. Plus d'ampleur encore dans la *Fugue en mi mineur* : le divertissement passe maintenant sur le devant de la scène, et c'est lui qui, par trois fois, féconde la polyphonie de Bach. Entre ces tableaux, notre artiste insère le sujet qu'il a choisi pour point de départ, non sans l'accompagner du contre-sujet qui lui tient lieu de tuteur : ici, une idée chromatique qui va s'épanouissant en éventail de la tonique à la dominante; là, une idée plus aimable et qui abolit la rigidité de la précédente. Mais Bach est constructeur, et pour souder entre eux les éléments épars de cette construction intellectuelle, il flanque l'ensemble d'une exposition et d'une réexposition identiques, d'une grandeur sévère, comme si le *da capo* devait s'imposer désormais jusqu'au domaine de la fugue d'orgue. A cette logique répondra finalement celle de la *Fugue en mi bémol* : triple fugue, qui met un terme au recueil des *Chorals du dogme*, et qui évoque, par ses trois thèmes, le Père, le Fils, le Saint-Esprit, le thème du Père venant, après une exposition quintuple, soutenir et

comme stimuler celui du Fils, puis celui du Saint-Esprit. (Sur cette fugue, voir notre étude parue, en 1950, dans l'« Orgue », n° 56 : *le Triple Prélude et fugue en mi bémol pour orgue de J.-S. Bach.*) Jamais la polyphonie de Bach ne s'est imposé un tel programme : l'évocation de la Sainte Trinité; jamais elle n'atteignit une telle plénitude : fusion achevée de la musique pure et du symbole.

De ce jour, Bach ne pense plus, ne respire plus, n'agit plus qu'en polyphoniste. Il se sait isolé. Il persévère pourtant. Ses moindres gestes rappellent qu'il est fils des maîtres de la Renaissance : d'où les rébus canoniques de son *Offrande musicale*, d'où son *Art de la fugue*, les fugues à trois voix du deuxième livre du *Clavecin bien tempéré*, ses *Variations canoniques* sur le choral de Noël, les grandes polyphonies chorales de ses ultimes cantates, les trente variations polyphoniques destinées à Goldberg, résumé de sa doctrine. Plus il vieillit, plus il monte dans la solitude, plus il s'attache à ce genre d'élocution dont tous ses contemporains se détachent. La mort viendra-t-elle à le guetter? C'est à l'orgue qu'il confie son dernier chant : une polyphonie savante et claire à la fois qui a pris pour témoin un thème de choral, *Devant ton trône, mon Dieu, je vais comparaître*, et ce commentaire, dicté par un aveugle luthérien à un gendre qui n'en goûte peut-être pas la lettre, est une manière de stèle où s'inscrivent, depuis Pérotin, les noms de tous les Latins qui ont travaillé à l'épanouissement de ce rude langage, aujourd'hui mort.

UN ART SANS DESCENDANCE

Mort?

Un art qui ne se renouvelle pas n'est-il pas voué à la décadence? Tous ceux qui ont tenté, depuis Bach, de ressusciter la polyphonie, ne l'ont-ils pas fait en son nom? Mais, le prenant pour exemple, n'ont-ils pas été conduits, malgré eux, à l'imiter servilement? Or, un art d'imitation peut-il prétendre à la vie? Je n'ignore pas la position de repli de tous ceux qui ont agi de la sorte : ils se feront un instant — mais un instant seulement — les protagonistes de la polyphonie *alla Bach*; de cet élément d'élocution, ils se servent à titre de déri-

vatif. Ils ne parlent plus de fugue. Ils se contentent d'un style fugué, et le souffle vient à leur manquer s'ils décident de suivre les longs chemins tracés par le Cantor...

Alors on aperçoit l'affreux dilemme : ou copier la lettre, sans défaillance, mais dans un dessein négatif; ou retrouver l'esprit dans un dessein positif, mais sans souffle créateur. Toute l'histoire de la polyphonie, depuis deux siècles, se heurte à ce mur et vit ce drame.

Parmi les imitateurs, voici les fils et les élèves de Bach, et Mendelssohn, et Schumann, et Boëly, et Saint-Saëns, et Reger. Parmi les autres, voilà le Mozart des dix dernières années, Beethoven de la dernière manière, César Franck parfois, et ses disciples directs ou indirects de l'école française, et Brahms, et le Bartok de la *Musique pour cordes, percussion et célesta*, et le Strauss des *Métamorphoses*. L'avenir dira où se situent les dodécaphoniistes qui n'en appellent qu'à la tradition polyphonique de Bach. Il est vrai que nous nous refusons ici à parler des vivants...

Si la polyphonie a vécu — au sens où l'entendaient un Pérotin, un Josquin, un Lassus, un Frescobaldi, un Bach —, l'orgue, qui en a été le résumé, le symbole, le serviteur avec Bach, continue-t-il de vivre? Bien téméraire qui le prétendrait. Précisons plutôt que le xix^e siècle a donné naissance à un autre instrument, qui a tué l'ancien : l'instrument orchestral et symphonique, dont la conception et la composition allaient à l'encontre des besoins sonores inhérents à l'écriture polyphonique. De même que la fugue a fini par s'identifier à l'orgue, et que Bach s'est, à son tour, identifié à la fugue, puis à l'orgue, de même la disparition du Cantor a sonné celle de la polyphonie, et par voie de conséquence celle de l'instrument. Ici encore, les imitateurs se sauvent en parlant une langue harmonique plus audacieuse que celle de Bach, mais ils n'ont en rien enrichi l'horizon de leur outil. De composition massive et compacte, l'instrument ne pouvait même plus leur être ce truchement susceptible de servir une polymélie scientifiquement fabriquée. En outre, ils se sont trompés en imposant à ce nouveau venu les cadres et l'esprit de la symphonie d'orchestre. La continuité du son, qui s'oppose à cette fébrilité tout humaine dont vit l'œuvre orchestrale, la pauvreté de la palette sonore, la lourdeur des méca-

nismes, ont joué contre eux. Les sonates ou symphonies qui ont vu le jour entre 1860 et 1930 ne sont-elles pas vouées à l'oubli? L'orgue de concert a fait faillite.

De l'orgue classique Bach aurait-il emporté le secret par-devers lui? Un orgue de conception néo-classique s'impose depuis vingt ans au monde entier; l'avenir dira si cet instrument est susceptible de faire lever une polyphonie nouvelle, qui aille, cette fois, au-delà de l'univers leipzigois.

Norbert DUFOURCQ.

BIBLIOGRAPHIE

DUFOURCQ, Norbert, *J.-S. Bach, Génie latin, génie allemand?* Paris 1947.

DUFOURCQ, Norbert, *J.-S. Bach, le Maître de l'orgue*, Paris, 1948.

GERMANI, Fernando, *Guido illustrativa alle composizioni per organo di J.-S. Bach*, Rome, 1949.

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

DANS son *History of Music* parue à Londres en 1776, l'excellent John Hawkins écrit à peu près que Bach est le nom d'une famille de musiciens, très nombreuse, exerçant en Thuringe; que l'un d'entre eux (Jean-Sébastien) est un virtuose de l'orgue réputé dans son pays; il ajoute qu'il a écrit aussi lui-même « quelques bons morceaux » pour son instrument... Savoureux raccourci d'un connaisseur qui devrait inciter à une saine modestie les historiens trop proches de leur sujet. Quelques bons morceaux pour son instrument? On ne niera pas l'importance des *Préludes et Fugues* pour l'instrument aux mille voix, des admirables chorals ou de la célèbre *Passacaille*, surtout depuis qu'un temps disposant des moyens pratiques de former le goût musical nous a rendu les émerveillements des mixtures chères au cœur du cantor de Saint-Thomas de Leipzig. Mais les *Concerts* dédiés au margrave de Brandebourg, les quarante-huit préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*, l'*Offrande musicale*, l'*Art de la fugue*, les concertos, les ouvertures, les sonates, partitas, inventions et *sinfonie* —, ne sont-ils pas objectivement d'un poids combien plus lourd dans la balance de la musique éternellement vivante?

Si Hawkins avait vécu à Vienne, ou même à Milan, au lieu d'écrire parmi les brouillards de Londres, il aurait cité au moins le fameux *Clavier bien tempéré*. Il faisait fureur dans les cercles musicaux se piquant, au temps de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée*, de préserver le goût véritable. Rien n'est plus approximatif que de supposer qu'en la seconde moitié du XVIII^e siècle on ait ignoré Bach, qu'il ait fallu le travail de pionnier (précieux au demeurant) de Felix Mendelssohn-Bartholdy en faveur de *la Passion selon saint Matthieu* pour remettre à la page l'auteur des préludes et fugues. Mozart l'a connu bien avant de découvrir ses motets à Leipzig et les fugues

chez le baron van Swieten; il possédait des copies d'une bonne partie de ses œuvres pour clavier : on en peut déceler les traces dans ses propres compositions. Quand le jeune Beethoven fut envoyé à Vienne par un prince de l'Eglise, mélomane éclairé, pour « recevoir des mains de Haydn l'esprit de Mozart » — jolie formule! —, il eut soin d'y faire savoir à ceux qui faisaient les réputations, qu'il jouait par cœur les fameux quarante-huit préludes et fugues. On ne manqua pas de s'intéresser à un jeune homme si doué, qui avait été à si bonne école...

Si cette œuvre instrumentale semble aujourd'hui bien répertoriée (Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1950 : c'est la référence à ce catalogue qu'on note par les lettres BWV.), nous ne sommes pas encore à l'abri des surprises ou des découvertes qui pourraient remettre en question certains points essentiels. Ne vient-on pas de nous apprendre que la célèbre *Fantaisie chromatique et fugue* (BWV 903) est le cas-type des énigmes qui risquent d'enfermer lamentablement les commentateurs ? L'étude critique des écritures n'a-t-elle pas révélé que cette page célèbre est probablement une improvisation de Jean-Sébastien Bach, notée bien après coup peut-être par son fils aîné Wilhelm Friedemann, et qui contiendrait de ce fait, au moins dans la fantaisie introductive, une bonne partie d'invention propre ? En attendant de compulser le dossier de cette affaire et de quelques autres similaires (la fameuse affaire des concertos notamment, dont les plus prudents n'osent plus affirmer aujourd'hui qu'ils sont vraiment de Bach), dossiers non encore rendus publics par l'équipe de la *Neue Bach-Ausgabe*, il nous faudra tracer un portrait prudent du compositeur instrumental.

[Depuis 1950, les éditions Bärenreiter, à Cassel, ont entrepris en faisant appel aux meilleurs connaisseurs, une édition critique complète de J.-S. Bach. Une vingtaine de livraisons ont paru à ce jour. Elles sont distribuées en France par les éditions musicales de la Schola cantorum.]

Le modeste essai que voici, cherchant à cerner les grandes lignes d'une œuvre plus qu'importante, voudrait d'ailleurs s'attacher de préférence à montrer pourquoi

ces compositions ont été — et continueront d'être — la solide nourriture de générations de musiciens et de mélomanes.

Du point de vue de son volume, l'œuvre pour clavier est la première. Il n'en faudrait pas inférer un manque d'intérêt pour les couleurs des ensembles de musique de chambre ou de l'orchestre, comme on le verra bientôt. Simplement le clavier offre des possibilités toujours présentes de faire sonner les idées et les émotions qui se bousculent dans cette forte personnalité, d'une vitalité intense. On y ajouterait volontiers — mais en prenant toutes les précautions d'usage — que J.-S. Bach appartenait encore à cet univers heureux, dans lequel la substance d'une musique est plus importante que sa mise en œuvre sonore, où l'on recherchait ce « cousu main » d'une densité et d'une solidité exemplaires que nous retrouvons dans les sonates de Beethoven et sur la trame serrée duquel seul le divin Mozart et le charme de Chopin réussissent à jeter le voile de l'évidence. Ne nous étonnons pas de voir J.-S. Bach transcrire pour son édification (c'est le nom profond qu'il donnait à son plaisir de la musique) les concertos de ses maîtres ou contemporains italiens (BWV 972-987) pour les ressources de son clavier; admirons tout au contraire qu'il évoque dans tel *Capriccio*, écrit à l'occasion du départ d'un frère bien-aimé (BWV 992), avec les mêmes et seuls moyens de ce clavier, les sentiments ineffables de tristesse et de joie comme les sonorités du cor de postillon ou encore « les divers cas qui pourront advenir à celui qui s'en va ».

D'ailleurs ce clavier n'était pas d'abord, n'était surtout pas exclusivement, le fameux clavecin dont on voudrait quelquefois de nos jours que J.-S. Bach se fût fait le champion. Il préféra de beaucoup le tendre clavicorde, bien plus capable de faire chanter une mélodie, c'est-à-dire d'accomplir le miracle essentiel de la musique. Il s'intéressa avec passion aux travaux des Silbermann qui, à la suite de Cristofori, mirent au point le piano-forte moderne; c'est un clavier de cette espèce qu'il choisit lorsque le roi de Prusse, Frédéric II, lui fit l'hommage d'un instrument à son goût parmi les nombreux claviers garnissant la résidence de Potsdam. On ne s'étonnera plus dès lors de constater que le plan d'une fugue lui

soit toujours suggéré par l'idée musicale, c'est-à-dire par l'émotion intérieure, et que presque toutes ces pages, jugées d'abord admirablement construites, se révèlent à la lecture plus intime, des chefs-d'œuvre expressifs.

Les *Inventions* à deux voix et les *Sinfonie* à trois voix (BWV 772-801) n'avaient d'abord que le but très louable de former les doigts et le goût de ses fils aînés; elles demeurent aujourd'hui d'une excellente pédagogie musicale. Pourtant cette écriture, s'exprimant fort simplement par deux ou trois voix réelles, apporte bien plus que le plaisir un peu intellectuel de la polyphonie; elle contient tout un univers du sentiment. Les *Suites anglaises* (BWV 806-811), les *Suites françaises* (BWV 812-817) et les *Partitas* (BWV 825-830), qui vont toutes par six, n'ont rien d'anglais ni de français, rien d'italien ou d'allemand non plus; peut-être doivent-elles leurs noms aux destinataires. Ce sont des suites de danses dont le schéma varie à peine mais où la science de l'écriture, l'art de faire sonner toutes les ressources du clavier et les mille émotions du microcosme humain s'équilibrent d'une façon presque parfaite. Ces suites, composées sans doute avant l'arrivée à Leipzig, sont cependant plus rigoureuses dans leur structure que les toccatas (BWV 910-916), probablement écrites à Weimar; dans celles-ci la libre fantaisie du maître s'épanche malgré certains mouvements révélant des formes plus organisées : c'est le Bach improvisateur.

Un nombre impressionnant de préludes, fantaisies et fugues gravite autour du recueil des quarante-huit groupés sous le titre de *Clavier bien tempéré* (BWV 846-893); on notera que l'élaboration de ce recueil s'étale sur une bonne vingtaine d'années. Sans doute cette suite de « préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons affectant aussi bien la tierce majeure ou *ut, ré, mi*, que concernant la tierce mineure ou *ré, mi, fa* », fut-elle d'abord « écrite et composée à l'usage et l'emploi de la jeunesse désireuse d'apprendre la musique aussi bien que comme passe-temps pour celle qui est déjà experte dans cet art » par J.-S. Bach. Sans doute le compositeur a-t-il voulu montrer les possibilités indéfinies de l'accord tempéré, permettant de moduler et d'écrire dans tous les tons; ce n'était pas inutile puisqu'en 1728 Johann

David Heinichen, dont nous connaissons pourtant un délicieux petit « labyrinthe harmonique », généreusement attribué au *cantor* de Saint Thomas (BWV 591), écrivait encore qu' « en *si* majeur et *la* bémol majeur on ne compose que rarement et en *fa* dièse majeur, ou en *ut* dièse majeur jamais... » Le petit scandale que fit Bach en mettant sept dièses à une clé causa bien quelques remous parmi les spécialistes; mais le *Clavier bien tempéré*, lui aussi univers très vaste et intemporel du sentiment, n'a pas encore fini de solliciter les pianistes et les compositeurs; ils continuent de penser, pour le moins, que le *Clavier bien tempéré* est l'Ancien Testament et que les sonates de Beethoven sont le Nouveau Testament de la musique (H. de Bülow). Et ils ont raison.

On a coutume de compter parmi les sommets que nous venons d'évoquer l'*Aria* avec trente variations pour un clavecin à deux claviers (BWV 988), commandé à J.-S. Bach par le comte Karl von Keyserlingk. Ce diplomate mélomane se les faisait jouer nuitamment par le meilleur des élèves de Wilhelm Friedemann, Johann Theophil Goldberg. Il récompensa Bach par une coupe remplie de cent louis d'or (une petite fortune). Mais le plaisir qu'y prenait le comte n'a jamais été bien précisé. Il n'est pas exclu que J.-S. Bach ait vraiment voulu captiver l'illustre mécène et lui rendre le sommeil qui le fuyait, en lui posant un problème semblable à ceux qui consistent à compter des moutons... Cela n'a d'ailleurs pas empêché le musicien génial d'approfondir cet art de la variation qui est le fond même de la musique et de tirer d'une mélodie très élémentaire un monde peut-être plus rempli d'enseignement que de joies profondes. On n'oserait en dire autant de l'*Art de la fugue*. Il y faudra revenir tout à l'heure, lorsque nous aurons fait le tour de la musique de chambre et d'orchestre, puisque c'est vraiment la dernière œuvre, celle sur laquelle — pour reprendre les mots de Carl Philipp Emanuel — « le compositeur est mort. »

De son vivant, J.-S. Bach avait publié les quatre parties d'une sorte de méthode du clavier, cette *Clavierübung*, éditée de 1725 à 1742 environ. Le premier volume comprend les six *Partitas* (BWV 825-830) qu'on a quelquefois appelées les *Suites allemandes*; elle n'ont rien d'allemand. On remarquera seulement que si les

Suites françaises sont toutes proches de la danse populaire, les *Suites anglaises* le seraient davantage des danses stylisées des aristocrates du XVII^e siècle et que les partitas font un pas de plus vers la musique originale, création propre du compositeur; c'est peut-être à ce titre que Bach fit débiter par elles sa méthode. Le second volume comprend la grande *Partita en si mineur* (BWV 831), la plus parfaite de toutes peut-être que Bach intitule d'ailleurs *Ouverture* pour marquer qu'elle fait aussi bien appel aux ressources de la suite d'orchestre, et le *Concerto im italienischen Gusto*, c'est-à-dire écrit à la manière des Italiens que J.-S. Bach admirait tant (BWV 971). Quelque dix ans plus tôt, G. F. Haendel, alors en Italie, avait déjà noté dans son carnet d'esquisses un thème fort semblable à celui du premier mouvement du *Concerto* de Bach; il en avait fait, lui aussi, un premier allegro: preuve qu'il est bien italien. Mais c'est toute l'écriture de ce chef-d'œuvre qui nous livre un condensé génial du *concerto grosso* à son apogée, avec les seules ressources du clavier.

La troisième partie comprend des œuvres d'orgue, ou du moins celles que l'on joue aujourd'hui sur cet instrument. Il n'est pas inutile de savoir que le compositeur, lui, les destinait aussi à un clavecin ou clavicorde à pédales: le grand *Prélude et Fugue en mi bémol* (BWV 552) et une admirable collection de grands *Chorals* (BWV 669-689); l'auteur y ajoute *Quatre duos*, pour deux voix, très rigoureux, mais qui révèlent une étonnante audace (BWV 802-805); on peut se demander pourquoi ces pages très belles, éloignées de tout effet mais gonflées de musique, n'ont jamais les honneurs de l'estrade. La *Clavierübung* s'achève par un quatrième recueil comprenant les trente variations sur un aria, commandées par le comte Keyserling; c'est dire qu'elles font appel à la plus authentique virtuosité digitale et intellectuelle, que l'interprète qui les veut faire sonner vraiment doit être un musicien accompli ayant fait avec profit « toutes ses classes ».

Nous connaissons aussi deux *Suites* et quelques pièces séparées pour le luth (BWV 995-1000); mais on ne peut se défendre de l'idée qu'il s'agit là de commandes dont le musicien ne s'est consolé qu'en songeant à la guitare sur laquelle Andrés Segovia les adapterait

un jour... A l'opposé, les six *Sonates et Partitas* pour violon seul (BWV 1001-1006), les six *Suites* pour violoncelle et pour un instrument construit par Bach lui-même, la *viola pomposa* (BWV 1007-1012), la *Suite* pour flûte traversière (BWV 1013), encore qu'elles poursuivent toutes des buts pédagogiques et techniques, la solution élégante de problèmes de métier, cherchant et trouvant la plus étourdissante diversité à partir des ressources très restreintes d'un seul instrument et d'une rigoureuse unité fondamentale — toutes ces pages sont très évidemment et seulement musique, musique de génie. Telle fugue pour violon seul va chercher comme thème l'hymne au Saint-Esprit *Veni sancte Spiritus*, ce qui en dit long sur les attaches essentielles de ces pages; et la grande *Chaconne* variée en ré mineur pour le même et seul violon nous fait adhérer d'enthousiasme et avec émotion à cette donnée que seul en un moment de grâce exceptionnelle le pianiste de génie nous rendra plausible après avoir parcouru les *Variations pour Goldberg* : que n'importe quel thème, n'importe quel motif même, peut permettre la naissance d'un « monument plus durable que l'airain, chose de beauté et joie à jamais », comme on découvre tout au long d'une vie la beauté toujours nouvelle d'un visage aimé. Pour qui a pu entendre Pablo Casals aux prises avec les suites que nous lui devons d'avoir retiré des bibliothèques, il n'est pas douteux qu'il s'agisse là de l'histoire d'une âme, d'un cœur mis à nu (comme dirait Baudelaire), tout autant que d'une réussite formelle incomparable.

Il y a encore six *Sonates* pour violon et basse (BWV 1014-1019), trois *Sonates* pour viole de gambe et clavier (BWV 1027-1029), six *Sonates* pour flûte traversière et basse (BWV 1030-1035) auxquelles il faut peut-être ajouter une septième (BWV 1020) et un certain nombre de pages isolées pour des formations semblables, allant parfois jusqu'à la *Sonate* en trio (BWV 1040 par exemple). Il y a là-dedans des pages admirables, telle la sicilienne d'une des sonates pour flûte traversière, mais dans l'ensemble cette « musique de chambre » nous apparaît moins chargée de nouveauté, de génie, de synthèse harmonieuse des formes, d'inspiration enfin, que le reste de la musique instrumentale. Occupé par les problèmes à la fois instrumentaux, morphologiques et

structuraux de ses instruments solistes, passionné par les recherches orchestrales au seuil de l'ère classique, J.-S. Bach ne semble pas avoir pu accorder toute son attention aux formes de prédilection de ses ancêtres « baroques » comme de ses arrière-petits-neveux romantiques.

Ce n'est pas en effet le hasard qui fit découvrir d'abord au grand public les six *Concerts* dédiés au margrave de Brandebourg, lorsque le XIX^e siècle à son déclin inventa le cliché bien romantique du « retour à Bach ». Non sans fierté légitime J.-S. Bach parle dans sa dédicace au margrave « des petits talents que le Ciel lui a donnés pour la musique » en soulignant que c'est lui qui a « accommodé ces concerts à plusieurs instruments » : autrement dit, en termes clairs, la forme de ces œuvres est entièrement de son invention. Il ne s'agit pas, en effet, de *concerti grossi* dans le style des Italiens ou de G. F. Haendel; pas davantage de concertos pour solistes ou de symphonies concertantes, encore que les trois formes soient amalgamées très personnellement dans ces œuvres nouvelles. Ils n'auront aucune descendance légitime dans l'histoire de la musique; les plus belles pages concertantes des classiques n'auront pas l'écriture drue, dense et serrée des *Concerts brandebourgeois*; peu d'entre elles sauront utiliser au même point les ressources spécifiques de l'opposition des timbres et surtout une aussi parfaite glorification du rythme, la victoire nerveuse de l'anapæste qui domine tout le recueil. Deux au moins parmi la collection des « concerts accommodés à plusieurs instruments » qui constituaient le fond des soirées princières à Cöthen n'ont pas trouvé place dans le cahier recouvert de cuir que le *capellmeister* offrit au margrave. Ils l'auraient cependant mérité : le *Concerto en la mineur* pour flûte traversière, violon et clavecin (BWV 1044) ainsi que le *Concerto en ut mineur* pour violon et hautbois (BWV 1060). On regrette que le *Concerto pour clavier et hautbois en ré mineur* ne nous soit pas parvenu dans sa forme originale (BWV 1059); la merveilleuse mise en œuvre de cette matière première dans la cantate BWV 35 en dédommage assez largement.

On est frappé par la qualité instrumentale des œuvres connues sous le nom de Bach et destinées au violon : le compositeur exige une connaissance approfondie de

l'instrument, la polyphonie et l'emploi des cordes vides sont significatifs à cet égard. Il est vrai que les violons de Stainer utilisés à Cöthen (et dont un seul fut payé quarante thalers) n'avaient pas grand-chose de commun avec le premier violon fabriqué (dit-on) en 1529 en France; les maîtres de Crémone étaient passés par là. De ces *Concertos* il ne nous reste que trois : ceux en *la* mineur (BWV 1041) et en *mi* majeur (BWV 1042) pour un violon, celui en *ré* mineur pour deux violons (BWV 1043). L'importance de l'élément rythmique, la différenciation des mouvements rapides (contraste entre le premier et le dernier), les admirables cantilènes des mouvements lents, toujours les plus longs dans ces œuvres qui suivent le schéma de l'ouverture à l'italienne, sont les caractères essentiels de pages célèbres à juste titre. Connues sous le nom de Bach, avons-nous dit, car il existe une bataille de spécialistes à propos de ces œuvres et de leur « authenticité ». Constatons qu'elles sont le couronnement indiscutable d'un genre créé par les Italiens; comment ne seraient-elles pas de J.-S. Bach ?

La bataille continue, mais un peu moins solidement; sur le terrain des concertos pour clavier (un, deux, trois ou quatre). Un peu moins solidement, car même si l'on démontrait un jour que toutes les versions antérieures de ces œuvres pour violon ou hautbois sont de musiciens italiens — le modèle du *Concerto* pour quatre claviers (BWV 1065) est effectivement le dixième de l'opus 3 de Vivaldi — cela ne modifierait en rien le mérite de Bach. Le trait de génie fut de les transformer en vue du clavier et de créer de la sorte le concerto pour piano, l'une des formes les plus fécondes et les plus riches de la musique. Que l'andante sostenuto de la *Sonate* en *ut* dièse mineur de Beethoven ne soit que la transcription, un demi-ton plus haut, de l'interlude orchestral après que le commandeur ait été blessé en duel au début du *Don Juan*, cela ne change rien à l'idée géniale du maître de Bonn. Sept *Concertos* pour un clavier (BWV 1052-1058) parmi lesquels on relève surtout ceux en *fa* et en *ré* mineur, trois pour deux claviers (BWV 1060-1062) dont le magnifique chef-d'œuvre qui se termine par une grande fugue, deux pour trois claviers (BWV 1063-1064) et un seul pour quatre claviers, avec toujours le même orchestre à cordes —

telle est la moisson riche et diverse à l'aube d'une forme nouvelle.

Il faut attirer l'attention sur les nombreuses séquences instrumentales des cantates, Passions et autres œuvres vocales; elles tiennent une place indispensable dans un tableau de la musique instrumentale de J.-S. Bach; il suffit d'évoquer la pastorale de l'*Oratorio de Noël* pour s'en assurer. Mais il faut mettre à leur place éminente les quatre suites pour orchestre, que le musicien lui-même appelait *Ouvertures* (BWV 1066-1069); on n'en connaît bien que certain air « sur la quatrième corde ». Ce sont des musiques fonctionnelles, comme on dit aujourd'hui, visiblement (ou audiblement) destinées à ouvrir quelque cérémonie solennelle, fût-ce un grand bal de la cour un jour d'anniversaire; la succession des danses qui en constitue la seconde partie inclinerait fortement à le penser. Ce qui distingue ces grandes pages c'est l'opposition entre le sommet de la musique « savante » (l'ouverture initiale avec sa fugue travaillée) et la musique populaire, musique apparemment facile dans le meilleur sens, celle des danses dont il est plus que probable que Bach n'a fait que noter les thèmes. A moins que ces danses, il ne les ait inventées aussi, comme Mozart l'a fait de ces thèmes prétendus folkloriques, bien trop beaux, bien trop génialement conçus pour être portés au crédit de l'anonyme invention populaire. Lorsque le jeune Mendelssohn en jouait des réductions pour piano au vénérable Conseiller secret de Weimar, Monsieur J. W. von Goethe, celui-ci notait dans ses carnets — avec sa lucidité habituelle : « Je voyais une foule de gens vêtus d'habits de fête descendre solennellement un immense escalier... » Autant dire que ces *Ouvertures* de Bach étaient des échelles de Jacob pour le poète!

Un phénomène très curieux se produit pendant la dernière décade de la vie de J.-S. Bach. Ce créateur prodigieux, composant à un rythme qui nous étonne encore, écrivant des œuvres avec la même fécondité naturelle que le pommier qui produit des pommes, ce *cantor* actif semble assister impuissant au tarissement de ses forces vives. Nous savons aujourd'hui que les fameuses cantates dites « de la fin » ont, en fait, vu le jour dans les premières années leipzigoises et que les dix dernières années ne s'inscrivent dans le catalogue des œuvres que par

l'Art de la fugue et *l'Offrande musicale*. Le phénomène semble avoir échappé aux commentateurs. C'est en 1950, pour le bi-centenaire de sa mort, que nous avons entendu pour la première fois un musicien s'occuper de cette mélancolie qui ombrage la maturité de J.-S. Bach (Paul Hindemith). Mélancolie à coup sûr du génie à son zénith; mais point mélancolie de l'impuissance. Mélancolie de la puissance plutôt. Que peut faire le génie qui a gravi les hauteurs sans égales où Bach était parvenu ? Une seule chose : découvrir les lois éternelles de l'harmonie universelle sous le masque changeant des règles musicales tant de fois appliquées ou même inventées. La forme, la mise en œuvre sonore, est devenue accessoire. C'est la beauté des essences, l'intuition de la vie éternelle de l'esprit. En musique cela s'appelle *l'Art de la fugue* — en peinture c'est peut-être le chef-d'œuvre inconnu de Balzac, mais alors mêlé à ce goût de l'absolu trop prométhéen pour pouvoir informer le monde des formes. Nous permettra-t-on d'ajouter que ce n'est pas un effet du hasard si les générations d'après Bach n'ont jamais trouvé la réalisation sonore adéquate de cette suite de contrepoints ? Que ce n'est pas davantage un hasard que le musicien n'ait pu voir la fin de son ouvrage et qu'il soit mort parmi les méandres de l'étonnante *Fugue à trois sujets* (BWV 1080-91) ?

Au début du mois de mai 1747 J.-S. Bach fut invité par Frédéric II à se rendre auprès de lui, en visite officielle pourrait-on dire. Il accepta l'invite si honorifique en compagnie de Wilhelm Friedemann. On dit — pourquoi ne serait-ce pas vrai ? — que le monarque flûtomane et voltairien interrompit le concert habituel lorsqu'il apprit son arrivée, qu'il le fit chercher avec les honneurs qu'il aurait réservés à un égal, qu'il lui présenta la collection de ses instruments et lui demanda d'improviser. Le vieux Bach sollicita du roi un thème, suprême élégance (à moins que ce ne fût une discrète ironie). Celui-ci choisit un de ces thèmes migrants qui pourraient résumer toute la musique occidentale :



Bach improvisa longtemps, résumant dans cette soirée mémorable son métier et son art. Rentré chez lui, il nota — en les retravaillant sans doute, — les dix canons et les deux *ricercare* qu'il avait tirés du thème royal. Il y joignit une admirable sonate en trio pour flûte, violon et basse continue sur le même thème. Puis il adressa le tout à Frédéric II sous le titre flatteur d'*Offrande musicale* (BWV 1079).

Pourtant ni *l'Art de la fugue* (BWV 1080), ni cette *Offrande musicale* ne sont, au sens rigoureux et profond, les dernières œuvres de J.-S. Bach. La dernière page achevée et jamais entendue, c'est le *Credo* de la *Messe* solennelle en *si mineur* (le comité d'édition de la *Neue Bach-Ausgabe* vient d'en situer la composition en 1748-1749), ce monument construit sur le thème grégorien de l'acte de foi de l'Eglise universelle.

Carl DE NYS.

BIBLIOGRAPHIE

En dehors des ouvrages de fond sur la vie et l'ensemble de l'œuvre de J.-S. Bach on trouvera de nombreuses monographies traitant de la musique instrumentale dans la collection du *Bach-Jahrbuch* (depuis 1904).

Dans l'article *Johann Sebastian Bach* de Friedrich Blume pour le dictionnaire *Musik in Geschichte und Gegenwart* on trouvera une bibliographie assez détaillée (Tome I, colonne 1045).

On y ajoutera l'ouvrage de Walter Vetter, *Der Kapellmeister Bach*, Potsdam, 1950, et les nombreuses indications du *BWV* et des *Kritische Berichte* de la *Neue Bach-Ausgabe*.

LA MUSIQUE VOCALE

SELON ses premiers biographes, Bach aurait laissé cinq cycles complets de cantates destinées à illustrer cinquante dimanches et fêtes par an, soit une totalité de quelque trois cents cantates. De cet immense corpus, environ deux cents numéros d'œuvres nous sont connus actuellement. Des cinq Passions qu'il aurait écrites, nous n'en connaissons que deux qui soient authentiques. En outre, Carl Philipp Emmanuel Bach et Agricola signalent, dans un bref commentaire du recueil *Bibliothèque musicale* (1754), l'existence de nombreux oratorios, messes, magnificats, sanctus, sérénades, morceaux de circonstance, etc., à quoi il convient d'ajouter l'harmonisation à quatre voix de cent quatre-vingt-cinq chorals (nos 253 à 438 de la nomenclature B W V : Bach-Werke-Verzeichnis) issus de la collection de Kirnberger et C. Ph. Em. Bach.

Une chronologie parfaitement exacte est impossible (et le sera peut-être toujours) dans l'état actuel de nos connaissances. Cependant, nous sommes renseignés sur le lieu d'origine de la plupart de ces œuvres, ce qui permet de les situer au moins approximativement.

PREMIÈRES ŒUVRES

La plus ancienne œuvre vocale de Bach que nous puissions situer avec exactitude et qui nous soit connue, est une cantate composée à Arnstadt pour le dimanche de Pâques de l'année 1704, *Denn Du wirst meine Seele* (B W V 15). Le jeune organiste de dix-neuf ans qu'il était alors ne semble avoir eu à son actif jusque là que quelques chorals variés et fugues pour orgue ou clavier. Cette cantate est donc apparemment une première tentative dans le domaine de la musique vocale. Nous y trouvons les éléments propres au genre de la cantate reli-

gieuse, tel qu'il avait été développé par les compositeurs allemands de la fin du xvii^e siècle que Bach avait pu connaître (en particulier Pachelbel, Böhm, les anciens Bach) : le récitatif (*secco* ou *arioso*), l'*aria* (seul ou en duo), le chœur (ou le choral) et la partie instrumentale (*sinfonia* d'ouverture et accompagnement orchestral). Dans cette première œuvre, les récitatifs sont peut-être un peu longs et ternes et les arias peu développés, les chœurs n'interviennent qu'à la fin avec une alternance entre récitatif et chœur puis la traditionnelle harmonisation du choral, les parties purement instrumentales se limitent à quelques accords solennels d'introduction (repris dans la seconde partie de la cantate — celle qui suit le sermon — avec le titre de *Sonata*) ; mais le jeune compositeur prouve qu'il étudie bien la langue de ses contemporains et qu'il saura bientôt s'en servir librement. En dehors des cordes, l'orchestre utilise à plusieurs reprises deux *clarini*, trompettes spéciales avec une embouchure plus petite permettant des sons aigus (jusqu'au *ré 5*), et le *principale*, c'est-à-dire le chœur de trois trompettes accompagné de timbales. Le plan tonal de l'œuvre est très sage : *ut* majeur pour les deux parties, avec *la* mineur au centre de la première partie (duetto) et *sol* majeur au centre de la seconde (duetto également) — donc les tonalités les plus proches. Plus tard, Bach ne renia pas cette œuvre : nous savons qu'il la dirigea à nouveau en 1735.

La deuxième cantate, *Aus der Tiefe* (n^o 131), fut composée à Mühlhausen trois années plus tard, sur la traduction allemande du psaume CXXX (le *De profundis*). Le musicien est déjà plus libre et ne se sent plus astreint à utiliser toutes les ressources dont il pourrait disposer : point de récitatifs dans cette œuvre, seulement un orchestre réduit (seuls le hautbois et le basson s'ajoutent aux cordes) ; la forme est bien équilibrée : un chœur, un aria, un chœur, un aria, un chœur ; chaque chœur commençant par une partie lente (*adagio*) suivie d'une partie *vivace* pour le premier et le troisième chœur, et *largo* pour le second. Dès le début apparaît un de ces madrigalismes (hérités des Italiens) qui consistent à traduire dans la ligne mélodique une idée de hauteur ou de profondeur :



Aus der Tie-fe,-
(Des profondeurs)

EX. 1

Deux strophes d'un lied de Bartholomäus Ringwaldt (1588) sont utilisées comme *cantus firmus* dans les deux arias de cette cantate. Bach commence à utiliser cette technique qui lui vaudra d'être admiré comme contrapuntiste : tandis que, soutenue par le continuo, la voix de basse chante les paroles du troisième verset du psaume, le soprano chante en valeurs longues la mélodie de Ringwaldt, et le hautbois brode par-dessus ses guirlandes suppliantes. La fugue finale est déjà virtuose.

Entre-temps, le musicien s'est marié. D'autres pré-occupations que celles d'un caractère strictement musical se font jour, mais elles apparaissent souvent sous une forme inattendue, témoin ce *Quodlibet* fragmenté (n° 524) conservé à la Bibliothèque municipale de Leipzig et qui fut écrit vraisemblablement en 1707 à l'occasion du mariage d'un certain Johann Fr. Fuchs. Les quatre voix accompagnées du continuo alternent sans se superposer, tantôt parodiant le chant sacré,

Ténor. Do - mi - nus Jo - han - nes ci -
Récit

Continuo

- ta - tus ad Rec - to - rem Ma - gni - fi - cum -

EX. 2

tantôt imitant les plaintes de l'être qui estime avoir été trompé :

Contralto

Continuo

Ach, wie hat mich so be - tro -

(Ah, combien m'a trompée)

- gen

Ex. 3

Bach conservera longtemps ce goût rustique de la moquerie : en 1732, à Leipzig, le cantor de quarante-sept ans s'offrira le plaisir de composer la musique d'une cantate « profane » (n° 211) sur un livret de son fournisseur Henrici, dit Picander, et qui a pour sujet l'engouement prononcé de la population (féminine en particulier!) pour le café, breuvage nouvellement à la mode à cette époque. Il est vraisemblable que cette cantate fut composée à l'intention du Collegium musicum, groupe d'étudiants amateurs de musique dont Bach avait accepté la direction.

La forme de cette cantate profane ne se distingue guère de la forme des cantates religieuses : la seule différence entre les deux genres réside dans le fait que la cantate profane utilise quelquefois des formes de danse et n'admet pas le choral. Pour camper ses personnages, le musicien emploie des moyens extrêmement simples : l'héroïne, capricieuse, chante son air accompagné d'une flûte capri-

cieuse elle aussi; le héros, personnage qui se sait important, est annoncé de la manière suivante :

1^{er} Récitatif



Ex. 4

Le sens de la forme reste cependant exigeant : mécontent du rôle trop restreint assigné par le librettiste au récitant, Bach le complète (avec un texte de son invention peut-être) de façon à pouvoir terminer, comme il est d'usage, par un chœur permettant la participation de tous les musiciens (chanteurs et instrumentistes), dans ce cas une bourrée.

Mais de telles œuvres sont assez rares et se perdent dans la masse des cantates religieuses. Avant de quitter Mühlhausen pour Weimar, Bach aura écrit encore au moins deux cantates, vraisemblablement une troisième dont on ne connaît que le sujet de la fugue finale et peut-être la cantate qui porte le n° 189 mais dont l'authenticité est douteuse, de même que deux *Sanctus* qui semblent être des arrangements d'œuvres d'auteurs différents.

La cantate *Gott ist mein König* (n° 71) fut jouée pour la première fois le 4 février 1708 à l'occasion du renouvellement du conseil municipal. La population de Mühlhausen attachait une grande importance à ce renouvellement annuel, c'est la raison pour laquelle cette cantate fut aussitôt imprimée aux frais de la municipalité. Le fait serait sans grande importance si nous ne savions pas, par ailleurs, que cette cantate est absolument la seule et unique, dans son œuvre immense, qui fut imprimée du vivant de son auteur (des recherches toutes récentes semblent conduire à admettre qu'une deuxième cantate de Bach fut éditée l'année suivante, dans des conditions absolument identiques). Bach complète sa connaissance des ressources de l'orchestre : deux flûtes (à bec), deux hautbois,

un basson, un violoncelle, l'orgue, trois trompettes et les timbales viennent s'ajouter aux cordes. L'*arioso* (qui est un récitatif dont le régime métrique est celui de l'aria) réapparaît, mais non le récitatif *secco*. L'œuvre se signale par la concision et la variété de ses sept numéros : chœurs d'apparat au début et à la fin, chœur avec orgue seulement au milieu, aria de ténor après le premier chœur, arioso de basse après le second chœur (avec saut descendant de septième majeure sur le mot « nuit »), puis aria d'alto avec accompagnement de trois trompettes (!), timbales (!) et orgue.

La cantate *Der Herr denkt an uns* (n° 196), sur les versets 12 à 15 du psaume CXV fut composée à l'occasion d'un mariage qui eut lieu quatre mois après le renouvellement du conseil municipal. Cette courte cantate comprend une *sinfonia* de vingt et une mesures pour orchestre à cordes, qui semble bien être la première œuvre purement orchestrale de Bach. Point de choral dans cette œuvre (comme dans les deux précédentes d'ailleurs), mais un aria, un *duetto* et deux chœurs dont le dernier se termine par un long Amen de trente-deux mesures. Dès lors, Bach s'est assimilé les formes traditionnelles auxquelles il a communiqué la jeunesse et la vigueur de ses vingt-trois ans. Les formes extérieures conquises, il va se développer en profondeur : son harmonie va s'enrichir sans jamais cesser de s'inscrire logiquement dans l'architecture de ses pièces, tandis que cette architecture elle-même deviendra de plus en plus raisonnée, pensée et grandiose (la « messe » étant l'aboutissement et l'exemple le plus grandiose de cette architecture immatérielle).

WEIMAR

L'on s'accorde à considérer comme authentiques, et de la période weimarienne, quatorze cantates d'église plus une cantate profane. Ce nombre est cependant à majorer d'au moins trois unités (des cantates remaniées plus tard et non retrouvées sous leur première forme) et peut-être encore d'une demi-douzaine de cantates dont on ne sait pas si elles ont été composées à Weimar ou à Leipzig, voire à Cöthen. En outre, le doute subsiste sur

l'authenticité de cinq cantates connues qui dateraient de cette époque.

L'*Actus tragicus* (n° 106) date vraisemblablement de 1711. Il n'exige qu'un petit ensemble instrumental (deux flûtes et deux violes de gambe plus le continuo), mais le jeune maître sait tirer parti de cette limitation et l'on est frappé par le sérieux qui se manifeste dès la *sonatina* d'ouverture :



Ex. 5

Les cinq cantates suivantes ont été créées pendant les années 1713 à 1715, sans qu'il soit possible de les dater avec plus de précision. Deux (celles du Sexagésime, n° 18, et du 1^{er} dimanche de l'Avent, n° 61) sont sur des textes du pasteur Neumeister, grand spécialiste en la matière. La *sinfonia* de la cantate n° 18 se distingue par son début qui est un *unisono* de quatre altos, un basson et un violoncelle. Cette sonorité sombre doit rendre la lourdeur d'un ciel de pluie et de neige (*Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*). Le récitatif réapparaît, de même que l'harmonisation du choral qui termine la cantate. Neumeister composait ses livrets à l'imitation des librettistes (d'oratorios et d'opéras) italiens, et ses livrets furent souvent mis en musique. En s'attaquant à un texte de cet homme à la mode, Bach s'inscrit, à moins de trente ans,

dans la tradition des maîtres de la musique protestante allemande.

La cantate n° 21, *Ich hatte viel Bekümmernis* est assez développée et comprend les deux parties d'avant et après le sermon. Une *sinfonia* de vingt mesures *adagio* prélude à une suite d'arias et de chœurs entrecoupée par deux fois d'un récitatif assez court. Pour renforcer un chœur de la deuxième partie, Bach demande (pour la première fois) la participation de quatre trombones. Le plan tonal est devenu varié : la première partie est en *ut* mineur avec *fa* mineur au centre, la deuxième partie se termine en *ut* majeur après être passée par *mi* bémol majeur, *sol* mineur et *fa* majeur.

La cantate n° 61, *Nun komm, der Heiden Heiland*, sur un livret de Neumeister, introduit dans l'harmonisation du choral un élément de variété : seul le soprano chante le choral en valeurs égales, les trois autres voix se comportent plus contrapuntiquement en utilisant des rythmes complémentaires. Dans cette cantate, Bach prend pour la première fois la liberté de ne pas tenir compte de la règle de composition qui veut qu'une œuvre se termine dans le ton du début : le ton initial est *la* mineur, et le ton terminal *sol* majeur. Par ailleurs, l'ouverture initiale est une ouverture à la française (donc en principe une forme instrumentale), mais Bach n'hésite pas à y faire intervenir le chœur, prouvant par là sa liberté vis-à-vis des poncifs. Cette cantate étant pour le premier dimanche de l'Avent, faut-il voir à cette liberté tonale une raison « dramatique » : le premier chœur imprégné de l'attente, caractéristique de l'Avent, et le dernier annonçant déjà, par ses tierces mineures doucement balancées (dominante-médiane), la joie de Noël ?

La cantate n° 182 exige un violon *concertante* qui se distingue des violons *di ripieno*, tandis que la cantate n° 199 demande une *viola obligata* (alto obligé) qui « contre-pointe » le choral, chanté par le seul soprano. Cette dernière cantate est la première cantate soliste de Bach.

Les cantates de l'année 1715 sont au nombre de sept, toutes sur des textes de Salomon Franck, bibliothécaire du duc. La *sonata* de la cantate n° 31 pour le dimanche de Pâques est une explosion de joie à l'orchestre :



Ex. 6

joie que confirme le chœur suivant (exceptionnellement à cinq voix) :



Ex. 7

Les autres cantates sont pour le 4^e, 16^e, 20^e et 23^e dimanche après la Trinité, le 4^e dimanche de l'Avent et pour le dimanche après Noël. Elles ont toutes la même coupe : une succession d'arias et de récitatifs terminée par un choral et quelquefois précédée d'une courte sonata ou d'un concerto (donc pas de chœur dans ces cantates). Bach continue à varier les timbres instrumentaux d'accompagnement : *viola d'amore* en dialogue avec la flûte à bec (n^o 152), *sesquialtera* d'orgue comme *cantus firmus* d'un aria (n^o 161), *corno da tirarsi* (trompette), violoncelles « obligés », hautbois concertant avec les voix (n^o 162, 163 et 185).

Les deux seules cantates que nous possédions de l'année 1716 sont également sur des textes de Franck : n^o 155 qui est pour le 2^e dimanche après l'Épiphanie (avec utilisation d'un basson obligé) et n^o 80 *a* qui est pour le 3^e dimanche de Carême (où Bach utilise un *oboe da caccia* en *fa* : taille, qui deviendra notre cor anglais). Trois autres cantates datent également de cette année,

mais elles furent réutilisées à Leipzig et nous n'en connaissons que cette dernière version.

Enfin, parmi les six cantates dont le lieu d'origine est incertain, cinq ont des structures analogues à celles déjà étudiées, seule la cantate n° 4 pour le jour de Pâques, *Christ lag in Todesbanden*, présente une technique nouvelle pour Bach (héritée de Pachelbel et de Böhm) : chacun des sept versets du texte de Luther donne lieu à une présentation chaque fois différente du célèbre choral (mélodie déjà chez Senfl, et dont le début offre une ressemblance frappante avec la séquence *Vittimæ paschali laudes*):

Alto (la même mélodie du choral est en *cantus firmus* au Soprano)

Verset 1
(Chœur)



Christ lag in To-des, in To-des (banden)

Soprano

Verset 2
(Duo)



den Tod Nie - mand - zwin - gen kunnt

Ténor Solo

Verset 3
(avec 2 Violons)



Je - sus Chris - tus, Got - tes Sohn

Ténor

Verset 4
(Chœur)



Es war ein wun - der - li - cher Krieg

Basse Solo

Verset 5
(avec 2 Violons & 2 Altos)



Hier ist das rech - te Os - ter - lamm

Soprano

Verset 6
(Duo avec le ténor)



So fei - ern wir das ho - he Fest

Soprano

Verset 7
(Choral)



Wir es - sen und - le - ben wohl

Dans cette cantate, Bach est, à moins de quarante ans, un maître accompli, le grand maître que nous admirons en raison de la simplicité et de la grandeur de conception que dénote son esprit, alliées à la tendresse virile qui se dégage de son harmonie.

Avant de quitter Weimar, Bach aura eu l'occasion de composer sa première cantate profane (« de chasse »), *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* (n° 208), pour l'anniversaire (1716) du duc Christian de Saxe-Weissenfels. Le texte étant de Franck, aucun problème de composition ne s'est spécialement posé à Bach : aria de Diane, aria d'Endymion, aria de Pan et aria de Palès, séparés par des récitatifs, précèdent un premier chœur ; puis un duo, deux arias et le chœur final. Chaque soliste intervient donc deux fois. Quatre de ces arias n'ont pour accompagnement que le continuo, mais les cors de chasse interviennent évidemment pour Diane, les hautbois (pastoraux) pour Pan et les flûtes pour Palès.

CÖTHEN

Le prince de Cöthen confessait le culte calviniste ; il n'est donc pas étonnant que la production de Bach à cette époque ne comprenne que peu de cantates religieuses. Deux de ces dernières seulement nous sont parvenues : les n°s 47 (texte de Helbig) et 23 (auteur inconnu). Un extrait d'un récitatif de la cantate 47 nous montre combien Bach a su rendre sa musique expressive par l'emploi de grands intervalles :



Ex. 9

La cantate 23 fut reprise à Leipzig en 1740 et enrichie par l'adjonction du chœur qui, initialement, avait terminé *la Passion selon saint Jean*.

Par contre, les cantates profanes, elles, sont au nombre

de sept (la cantate n° 141 n'étant pas indubitablement authentique). La *Serenata* n° 173 *a*, en l'honneur de l'anniversaire (1717) du prince, comprend un charmant duo *al tempo di minuetto* et Bach demande pour la première fois des flûtes traversières à son orchestre. Pour le 10 décembre de l'année suivante, également une cantate d'anniversaire (Anhang 5 [Anhang est le catalogue supplémentaire]), jouée pendant l'office, mais dont seul le texte a été retrouvé. Le 1^{er} janvier suivant (1719), Bach fait entendre sa cantate de « gratulation » n° 134 *a*, pour alto, ténor et chœur. La version que nous possédons est incomplète, mais Bach reprit la musique de cette cantate en 1731 à Leipzig et en fit une cantate religieuse (n° 134). Le 1^{er} janvier 1720 voit la naissance d'une autre cantate de « gratulation » (Anh. 6), dont nous ne possédons pas la musique. Il en est de même pour les cantates Anh. 7 du 10 décembre 1721, et Anh. 8 du 1^{er} janvier 1723. La cantate de mariage n° 202 (cantate-soliste pour soprano), avec une délicieuse gavotte terminale, n'a pu être datée avec précision, mais appartient vraisemblablement à cette période de Cöthen.

PRÉPARATION A LEIPZIG

Divers événements contribuent au départ de Bach pour Leipzig : le mariage de son prince (la nouvelle princesse n'est pas musicienne), la mort en juin 1722 de Kuhnau, le cantor de Saint-Thomas, le renom qui s'attachait à cette position et aussi l'ambition de Bach de participer à la création et à l'établissement d'une liturgie luthérienne encore en voie de formation. Bach se prépare : le 7 février 1723 il dirige à Saint-Thomas sa cantate de concours n° 22 (dont le choral avec interludes orchestraux est célèbre); le vendredi saint de la même année, c'est la monumentale *Passion selon saint Jean* qu'il y dirige. La lutte est âpre en effet, car l'un des concurrents n'est autre que le célèbre Telemann, qui a la cote à Leipzig. Ajoutons à cela que le jeune père a eu des difficultés de famille : en 1719 l'un de ses enfants meurt, âgé d'un an à peine, l'année suivante c'est sa première femme; il reste seul avec quatre enfants vivants, dont Wilhelm Friedemann, âgé de dix ans, et C. Philipp Emanuel, âgé de six ans. (Bach se remariait en décembre 1721 avec une

cousine qui avait à peine vingt ans.) Voilà donc les circonstances extérieures à l'époque où Bach compose sa merveilleuse première Passion.

LA PASSION SELON SAINT JEAN.

C'est la première grande œuvre de Bach, dans laquelle il applique, mais en plus grand, les principes de composition développés dans ses cantates. Comme pour les Passions chantées solennellement dans les églises catholiques la semaine sainte, il faut « réciter » musicalement le texte sacré. Mais, alors que la liturgie romaine interdit tout commentaire personnel et ne permet que la répartition en trois personnages (le Christ est chanté par une voix de basse, le récitant s'appelle « chroniste » et doit être chanté par une voix de ténor, les autres personnages de l'action, Pilate, Pierre, les juifs, etc., étant réservés à la « synagogue » [voix d'alto : haute-contre]), liberté entière était laissée au compositeur luthérien de commenter le texte à sa guise. L'évangéliste (récitant), ici, continue à être un ténor (dans les récitatifs), et Jésus reste une voix de basse (comme dans toutes les cantates où il intervient), mais les autres rôles seront confiés à des voix différentes selon les cas : la servante à un soprano, un serviteur à un ténor, Pierre et Pilate sont des basses, le peuple juif est représenté par un chœur à quatre voix ; en outre, le récit est constamment interrompu par des commentaires « poétiques » (choral ou air) dont le choix a vraisemblablement été fait par Bach lui-même en s'inspirant du recueil de textes de Barthold Heinrich Brockes dont Haendel s'était déjà inspiré.

Ainsi la première partie (avant le sermon) comprend neuf sections du récitatif suivies trois fois d'un chœur, trois fois d'une harmonisation d'un choral, et trois fois d'un aria, le tout étant précédé d'un chœur d'introduction et terminé par un choral. La deuxième partie est beaucoup plus longue : elle comporte vingt-deux sections, dont douze suivies d'un chœur, cinq suivies d'un choral, et cinq suivies d'un aria (deux arias précédés d'un arioso, deux arias avec participation du chœur), le tout précédé et terminé par un choral. L'équilibre est encore plus parfait du fait que les arias sont placés au centre de chaque partie et les chœurs au début et à la fin. La variété dans l'accompagnement des airs est manifeste : tantôt deux

hautbois, tantôt deux flûtes, ou bien deux violes d'amour, un aria est un dialogue entre alto et viole de gambe, un autre air demande des hautbois « da caccia ». Bach se révèle dans l'agencement de la composition et dans la qualité de sa musique comme un grand dramaturge : au moment où le Christ meurt, la plus grande simplicité est de mise (surtout après l'animation qui l'a précédée) :

Ténor Und neigte das Haupt und verschied.



Continuo (Et inclina la tête et mourut)

ARIA *Adagio*



spiccato

Ex. 10

A sa reprise, en 1727, Bach procéda à quelques changements : le chœur d'ouverture fut remplacé, de même que le choral final. Ces deux œuvres furent intégrées, la première dans la *Passion selon saint Matthieu* (le chœur qui termine la première partie), la seconde dans la cantate n° 23 (de 1723) à l'occasion de sa reprise en 1740.

LA PREMIÈRE ANNÉE A LEIPZIG

La production de Bach pendant cette année 1723 est imposante. Non seulement il a offert au monde la *Passion selon saint Jean*, mais il écrira jusqu'à la fin de cette première année de son séjour à Leipzig au moins treize cantates qui nous sont connues, un motet et le *Magnificat*.

Les dates d'exécution de ces œuvres nous renseignent sur l'activité débordante du cantor (qui doit en outre enseigner la musique aux élèves de l'école) :

30 mai : cantate pour le 1^{er} dimanche après la Trinité (n° 75).

6 juin : cantate pour le 2^e dimanche après la Trinité (n° 76).

20 juin : cantate pour le 4^e dimanche après la Trinité (n^o 24).

11 juillet : cantate pour le 7^e dimanche après la Trinité (n^o 186).

18 juillet : motet funèbre en l'honneur de Mme Kees (n^o 227).

25 juillet : cantate pour le 9^e dimanche après la Trinité (n^o 168).

9 août : ode latine (Anh. 20).

22 août : cantate pour le 13^e dimanche après la Trinité (n^o 164).

30 août : concerto (cantate) pour l'élection du conseil (n^o 119).

2 novembre : concerto (cantate) pour l'inauguration des orgues à Störmthal (n^o 194).

21 novembre : cantate pour le 26^e dimanche après la Trinité (n^o 70).

25 décembre : cantate de Noël (n^o 63).

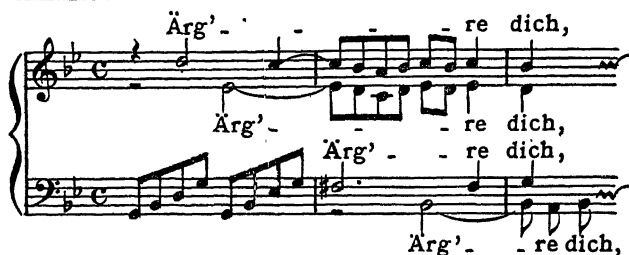
25 décembre : Magnificat (n^o 143).

26 décembre : cantate pour le 2^e jour de Noël (n^o 40).

27 décembre : cantate pour le 3^e jour de Noël (n^o 64) (cette dernière sujette à caution en ce qui concerne quelques-unes de ses parties).

Ce tableau impressionnant n'est que très légèrement amoindri dans son effet si l'on sait que trois de ces cantates avaient déjà été entreprises à Weimar et que Bach les a simplement reprises en les enrichissant (n^{os} 70, 186 et 164). Cette façon d'agir (à l'origine de nombreuses critiques) trouve son explication la plus légitime si l'on compare les dates de création de la liste ci-dessus; en effet, comment un homme pouvait-il soutenir un tel rythme de composition, surtout si l'on songe que Bach devait diriger ces œuvres (et par conséquent les étudier avec des musiciens)? Nous ne connaissons pas l'original des trois cantates remaniées, mais il est aussi probable que Bach, mécontent d'une première version dont l'équilibre ne l'aurait point satisfait, ait cherché à « corriger » son œuvre! En tout cas, il est impossible de prétendre que Bach commençait à souffrir d'un manque d'imagination, lorsque l'on sait tout ce qui va encore suivre. Il est plus vraisemblable que Bach ait commencé, dès cette époque, à donner une forme plus appropriée et plus particulière à certaines de ses compositions antérieures.

Quoi qu'il en soit, l'entrée des voix du premier chœur de la cantate n° 186, *Ärgre dich, o Seele, nicht*, est audacieuse et ne s'obtient pas facilement, même par un chœur entraîné :



Ex. II

Bach nous fait découvrir la valeur hautement expressive d'une forte dissonance lorsqu'elle se résout. Il convient cependant d'observer que dans ce cas précis, comme dans celui de la cantate n° 131 précitée (p. 1928), c'est le sens du mot qui est souligné et non celui de la phrase. Car si nous avons ici l'idée de contrariété (dans le mot *Ärgre*), nous avons aussitôt sa négation : *Ärgre dich nicht* (*Ne sois pas contrariée*). Il en est de même pour *Tiefe* (*Profondeur*), car il est dit « *Aus der Tiefe* », donc l'idée est l'issue des profondeurs. L'interprétation de Bach est une interprétation du mot; ainsi, en même temps qu'il est dit de ne pas être contrarié, la musique nous donne l'image sonore de la contrariété, et en même temps qu'il est dit que l'appel vient des profondeurs (donc *sorti*), la musique nous introduit dans la profondeur (le grave de l'échelle musicale).

Le motet n° 227, *Jesus, meine Freude*, composé pour un service funèbre, est d'un genre nouveau pour Bach : une œuvre entière *a cappella*, sans solistes (ni récitatifs par conséquent). L'architecture en est merveilleusement équilibrée :

Nos 1 et 11 : un même choral à quatre voix.

Nos 2 et 10 : un même chœur à cinq voix (deux soprani) raccourci de moitié pour le n° 10.

Nos 3 et 9 : le même choral qu'aux nos 1 et 11, mais à cinq voix (n° 3) et en *cantus firmus* à l'alto (n° 9, quatre voix).

Nos 4 et 8 : un chœur à trois voix (les trois voix supé-

rieures pour le n° 4, les trois voix inférieures pour le n° 8).

Nos 5 et 7 : toujours le même choral, mais librement développé à cinq voix (n° 5) et librement harmonisé, c'est-à-dire *non* note contre note (n° 7).

N° 6 : fugue à cinq voix.

Le n° 9 se signale par son rythme de berceuse :

Soprano I et II

Gu - te Nacht, Gu - - te Nacht, gu -

Ténor *piano.* *forte*

Gute Nacht, o Wesen, gute Nacht, o Wesen, gute

Ex. 12.

L'ode latine, exécutée à l'université, a été malheureusement perdue, texte et musique.

LE MAGNIFICAT.

Il se signale également par sa parfaite ordonnance. En plus du texte liturgique, Bach avait mis en musique quatre textes se rapportant spécialement à la fête : un choral, *Du haut du ciel* (entre les nos 2 et 3 de la version actuelle), un deuxième choral, *Réjouissez-vous et jubilez* (entre les nos 5 et 6), un *Gloria in excelsis*, à cinq voix (entre les nos 7 et 8) et une vieille mélodie de Noël à deux voix, *Virgo Jesse floruit* (entre les nos 9 et 10). Si l'on songe que les nos 3 et 4 n'en forment en fait qu'un seul (un air pour soprano qui s'enchaîne à un chœur), on voit que Bach a eu grand soin de répartir ces pièces supplémentaires d'une manière très régulière. L'examen du manuscrit permet de conclure que ces quatre pièces n'étaient pas chantées par le chœur principal, mais par un groupe de chanteurs qui se tenaient à l'écart sur une tribune spéciale à l'intérieur de Saint-Thomas.

Sept années plus tard, Bach donna à l'œuvre sa forme définitive. Il supprima les quatre pièces non liturgiques, transposa le tout un demi-ton plus bas (la première version était en *mi* bémol majeur, la seconde est en *ré*) et

rajouta deux parties de flûte à l'air pour contralto, *Esurientes*. Ce dernier fait est intéressant à noter, car il prouve à nouveau combien Bach tenait à édifier des architectures aussi variées que possible. En effet, l'œuvre comporte douze numéros (qui ne correspondent d'ailleurs pas exactement aux douze versets liturgiques, car les nos 3 et 4 tirent leur texte d'un seul verset, l'ordre n'étant rétabli qu'au n° 12 qui condense les deux derniers versets), dont cinq numéros pour chœur à cinq voix, un numéro pour chacun des cinq solistes, plus un duo et un trio. L'orchestre (deux violons, alto et continuo, trois trompettes et timbales, deux flûtes et deux hautbois) n'est complet que pour le début, *Magnificat*, le verset du milieu, *Fecit potentiam*, et le *Gloria* de la doxologie finale (avec un rappel thématique du début); les trompettes et timbales sont supprimées pour le *fugato* qui porte le n° 4, *Omnes generationes*, et le dernier verset du cantique évangélique (Luc 1 46-55) n'est accompagné que par le continuo. Les numéros de soliste sont accompagnés par une formation réduite différente dans chaque cas :

N° 5	<i>Quia fecit</i>	basse	continuo seul,
N° 3	<i>Quia respexit</i>	1 ^{er} soprano	continuo plus hautbois,
N° 8	<i>Deposuit</i>	ténor	continuo plus violons à l'unisson,
N° 9	<i>Esurientes</i>	contralto	continuo plus deux flûtes,
N° 2	<i>Et exultavit</i>	2 ^e soprano	continuo plus violons et alto.

L'on voit donc que les deux flûtes ajoutées à l'*Esurientes* évitent la répétition de la formule « accompagnement du continuo seul »; mais ce fait nous renseigne aussi sur un des aspects de la technique de composition du grand maître : ajouter « après coup » des contrepoints non prévus initialement; Bach rejoint là les polyphonistes du XIII^e siècle qui ne connaissaient pas d'autre procédé.

Le chant du *Magnificat* faisait encore partie de la liturgie luthérienne à Leipzig, mais en retirant les quatre pièces supplémentaires, Bach a fait de son *Magnificat* une pièce entièrement valable du point de vue romain (mises à part les répétitions de paroles que la liturgie romaine

considère comme indues). Bien qu'il soit fait mention d'un autre « Magnificat » (le « petit » Magnificat, pour soprano, perdu depuis 1855, et dont on ne sait rien, sinon que son dernier possesseur fut Siegfried Wilhelm Dehn, mort en 1858), nous avons ici la première œuvre de Bach que l'on puisse qualifier de « catholique » et, en un certain sens, opposer aux cantates. Ne pouvant user de la variété formelle qu'autorise le texte des cantates, avec ses récitatifs, ses ariosos, ses chorals, et devant s'en tenir uniquement aux chœurs et aux arias, le musicien en soigne d'autant plus l'architecture. Les deux flûtes ajoutées nous l'ont déjà prouvé, le plan tonal de l'œuvre nous le confirme. Voici les tons des douze numéros : *Ré, Ré, si, fa dièse, La, mi, Ré, fa dièse, Mi, si, Ré, Ré*.

L'édifice repose sur les deux piliers du début, (*Ré, Ré, si*) et de la fin (*si, Ré, Ré*). Les numéros intermédiaires dessinent une belle courbe : chaque nouveau ton se place à l'aigu (quinte directe ou dans le cycle des quintes) du précédent, mais par le jeu des modes relatifs, le cycle complet est évité : *fa dièse* est à la dominante de *si*, *La* est le relatif majeur de *fa dièse*, *mi* est à la dominante de *La*, *Ré* est à la dominante du relatif majeur de *mi*, *fa dièse* est le relatif mineur de la dominante de *Ré*, *Mi* est à la dominante du majeur relatif de *fa dièse*, enfin *si* (relatif mineur de *Ré*) est à la dominante de *Mi*. L'on peut ici parler d'architecture par faite, où à chaque élément participe et est indispensable à l'unité de l'ensemble. Il faut encore mentionner que, de même que le choral luthérien est le lien entre la musique de Bach et son auditoire protestant, Bach établit (comment en serions-nous étonnés de sa part ?) un lien avec son auditoire catholique : le trio *Suscepit* nous rappellera, en *cantus firmus* aux hautbois, le ton *peregrinus* du chant des psaumes.

L'ŒUVRE DE LEIPZIG

Elle est immense et défie une analyse détaillée en peu de pages. Nos connaissances actuelles se chiffrent ainsi (y compris les œuvres de 1723) : cent soixante-quinze cantates d'église, vingt cantates profanes, sept motets, quatre messes brèves et une grand'messe, deux *Sanctus*, un

Christe, des airs et *lieder*, la *Passion selon saint Matthieu*, et deux oratorios.

La chronologie est précise en ce qui concerne trente-cinq cantates seulement, parmi lesquelles dix se situent en 1731 et onze en 1735. Pour certaines cantates, il est possible de fixer une date approximative (à une année près), pour d'autres, la marge est plus large (par exemple, entre 1735 et 1744, une vingtaine de cantates, situées soit entre 1723 et 1727, soit entre 1737 et 1738 ?). La dernière cantate composée date de 1745 (n° 116 pour le 25^e dimanche après la Trinité), donc cinq ans avant la mort du compositeur (mais peut-être la dernière cantate est-elle le n° 192 ?).

Si l'on examine le rapport entre les cantates composées et la place qui leur est assignée dans l'année liturgique, l'on constate que tous les dimanches de l'année y sont représentés, sauf le deuxième, le troisième et le quatrième dimanche de l'Avent, et évidemment les dimanches de Carême. Les fêtes ne sont pas oubliées : trois jours de fête pour Noël, Nouvel-An, Epiphanie, trois jours de fête pour Pâques, Ascension, trois jours de fête pour la Pentecôte, Purification, Annonciation, Visitation, fêtes de saint Jean et de saint Michel, et aussi deux cantates pour la fête de la Réformation. Pour certaines de ces occasions, nous avons les cinq cantates dont parlent les premiers biographes (premier jour de Noël, Nouvel An, premier jour de Pâques, seizième dimanche et vingt et unième dimanche après la Trinité, Purification), pour d'autres nous n'en connaissons qu'une (premier dimanche de l'Avent, vingt-sixième et vingt-septième dimanche après la Trinité).

Les librettistes de la plupart des cantates de Leipzig nous sont inconnus : neuf cantates sont inspirées de textes de Luther, cinq cantates sont inspirées des Psaumes, une seule est une mise en musique d'un texte de saint Jean, treize reproduisent des *lieder* des xvi^e et xvii^e siècles, enfin quatre librettistes ont pu être déterminés avec certitude : Neumeister pour deux cantates, Franck pour neuf cantates, Henrici, dit Picander pour treize cantates et Marianne von Ziegler pour neuf cantates. Restent environ cent cantates (authentiquement de Bach) sans nom d'auteur.

Toutes ces cantates forment un ensemble d'une magni-

fique grandeur, tant en ce qui concerne la qualité de l'inspiration que les moyens techniques employés (formes, timbres, etc.). Bach continue à varier les timbres instrumentaux d'accompagnement des arias, à tel point qu'il est probable que si l'on faisait un tableau récapitulatif de toutes les combinaisons utilisées, il s'en trouverait très peu qui soient identiques. Certains arias demandent des instruments peu courants de nos jours : un *violoncello piccolo* (cf. n° 41), un *oboe da caccia* ou *Violetta* (alto), la cantate 103 demande une flûte *piccolo*, la n° 198 exige l'accompagnement de deux *liuto* (luths), etc. Cette recherche de variété est une preuve d'imagination autant que de savoir-faire.

Les différentes utilisations du choral luthérien sont également étonnantes, et l'œuvre de Bach suffit à elle seule à nous montrer à peu près toutes les possibilités de composition imaginables. Pour nous en tenir uniquement à l'œuvre vocale, signalons l'utilisation fréquente du choral en *cantus firmus* (en valeurs longues) au soprano, à l'alto, au ténor ou à la basse. Dans certaines cantates, le choral *cantus firmus* est confié à un instrument (trompette dans le premier chœur de la cantate n° 77, *Du sollst Gott, deinen Herren, lieben*), voire à deux parties d'instruments en canon (trompette et deux hautbois dans le premier chœur de la cantate 48 *Ich elender Mensch*). Le choral est souvent interrompu après chaque motif pour laisser place à l'orchestre (cantate n° 147) ou au récitatif (cantate n° 3). Une forme spécialement évoluée est celle du premier chœur de la cantate n° 2 (*cantus firmus* au contralto et fugue aux autres voix avec comme sujet le début du choral). Certains chorals ne s'adressent pas aux chœurs, mais aux solistes : cantates n° 37 (choral au soprano, avec contralto et continuo), n° 93 (choral aux violons et altos à l'unisson, avec soprano et contralto), n° 122 (choral au contralto, avec soprano, ténor, cordes et continuo), n° 137 (choral à la trompette, avec ténor et continuo), n° 185 (choral au hautbois, avec soprano, ténor et continuo). La richesse d'invention du grand cantor est étonnante.

RÉUTILISATION D'ŒUVRES ANTÉRIEURES

Arias, chœurs, chorals, récitatifs sont les éléments vocaux des cantates, mais Bach a quelquefois enrichi ses cantates par des pièces purement instrumentales (appe-

lées presque toujours *sinfonia*, deux fois *sonata*, une fois *sonatina*, une fois *concerto*). Les cantates d'avant Leipzig composent souvent une telle pièce introductive, les cantates de Leipzig par contre rarement (seulement huit cantates des années 1729-1731). Encore convient-il de remarquer que six des dernières « ouvertures » sont des arrangements d'œuvres antérieures (*sinfonia concerto* de la cantate n° 174 : premier mouvement du III^e *Concerto brandebourgeois*, enrichi des trois hautbois et de deux cors *da caccia*; *sinfonia* de la cantate n° 156 : deuxième mouvement d'un concerto pour violon (perdu) en sol mineur (?), lui-même transcrit en concerto pour piano (*fa* mineur, n° 1056); *sinfonia* de la cantate n° 52 : premier mouvement du I^{er} *Concerto brandebourgeois*; *sinfonia* de la cantate n° 169 : arrangement pour deux hautbois, taille, cordes, orgue obligé et continuo, du premier mouvement du concerto pour piano en *mi* majeur (n° 1053) lui-même déjà arrangé; *sinfonia* de la cantate n° 49 (de deux semaines plus jeune que la précédente) : arrangement (avec hautbois, d'amour et orgue obligé) du troisième mouvement du même concerto que ci-dessus; les deux *sinfonie* qui ouvrent n° 35 sont issues d'un concerto pour clavecin dont on n'a retrouvé que quelques mesures. Si l'on songe par ailleurs que, sur les huit cantates de Leipzig pourvues de *sinfonia*, sept sont des cantates pour solistes avec une simple harmonisation d'un choral à la fin (la huitième étant destinée à une solennité particulière : élection du conseil municipal), il est loisible de penser que Bach, à sa maturité, n'utilise l'« ouverture » instrumentale que dans le cas où il ne dispose pas d'un chœur entraîné et capable de chanter des œuvres plus difficiles que le choral. Le nombre infime de cantates ne commençant pas par un chœur autorise cette déduction.

Il existe aussi un certain nombre de cantates entièrement reprises ou remaniées (comme les trois cantates de Weimar réutilisées à Leipzig en 1723). Nous en connaissons douze : parmi elles, huit sont d'anciennes cantates profanes, l'une d'elles (n° 157) était à l'origine une cantate funèbre (1727), une autre pour la Pentecôte (n° 34) était à l'origine une cantate de mariage (1730 ou 1734), et les deux dernières sont des cantates religieuses remaniées (n° 147 et 80). Cette dernière, qui utilise le célèbre

choral *Ein feste Burg ist unser Gott* (mélodie de Jos. Klug, 1535), devenu représentatif du protestantisme luthérien (Debussy l'utilisera dans ce sens dans sa suite pour deux pianos *En blanc et noir*), est la cantate 80 *a* de 1716 (Weimar) enrichie de deux chœurs qui développent ce choral.

Enfin, quelques arias, chœurs et chorals ont pu être repris : les chorals des cantates n^{os} 171, 137, 100, 175 ont déjà été utilisés avec la même harmonisation dans les cantates n^{os} 41, 120 *a*, 75 et 59 ; certains chœurs des cantates 149, 100, 74, proviennent des cantates n^{os} 208 (cantate profane), 99 et 59 ; enfin, des arias des cantates n^{os} 171, 68, 74, 175 et 197 proviennent des cantates 205 (profane), 208 (profane), 59, 173 *a* (profane) et 197 *a*. Précisons cependant, à la décharge du cantor, que ces emprunts ont presque toujours nécessité soit une transposition, soit une nouvelle instrumentation, soit des changements mélodiques dus au nouveau texte. Le souci de « perfectionnement » ou de « meilleur emploi » est donc évident, car la hâte seule expliquerait à la rigueur une répétition textuelle (comme c'est le cas pour les chorals pareillement harmonisés), mais n'explique pas le travail de transposition et de réinstrumentation.

Quelques cantates portant le même titre (n^{os} 20 et 60, n^{os} 58 et 3, etc.) sont cependant des œuvres entièrement différentes qui n'ont en commun qu'une inspiration semblable du texte. Le cas de la cantate n^o 100 est à signaler, car le chœur, le duo, les trois arias et le choral ont tous strictement le même texte littéraire (un lied de Samuel Rodigast, 1676).

LES ORATORIOS.

L'*Oratorio de l'Ascension* est la deuxième dénomination de la cantate n^o 11 (composée entre 1730 et 1740). Le titre d'oratorio dévolu à cette cantate lui vient de la présence d'un « évangéliste » qui « récite » musicalement l'Evangile de l'Ascension. L'*Oratorio de Pâques* est la seule œuvre pour église de Bach dont le texte consiste uniquement en dialogues rimés, tandis que l'*Oratorio de Noël* (1734) est une vraie compilation, car cinq chœurs (sur huit) et huit arias (sur douze) sont repris d'œuvres antérieures. Mais il n'y a pas lieu de s'en offusquer, car dans cet oratorio, Bach réunit un cycle de six cantates

destinées à illustrer les festivités de fin d'année, cycle qui forme un tout, encore qu'il se répartisse sur plusieurs jours et ne soit pas destiné à être joué en une seule fois : 1^{er}, 2^e et 3^e jours de Noël, Nouvel An, dimanche après Nouvel An et Epiphanie; donc exemple assez rare d'une œuvre musicale qui s'étend sur plus d'une dizaine de jours.

LES MOTETS

En dehors du motet de l'année 1723, nous connaissons six motets de Bach. Le motet 230 date peut-être d'avant 1723, mais les autres se situent tous après cette date : quatre motets sans destination précise connue ont été composés entre 1723 et 1734, le motet 226 fut joué le 24 octobre 1729 à l'enterrement du recteur de Saint-Thomas, le motet 118 le 19 octobre 1740 au service funèbre du gouverneur de Leipzig.

Nous avons vu, dans le cas du motet 227, que c'est l'absence de solistes qui caractérise le motet de Bach, mais il faut aussi signaler que quatre de ces motets sont des œuvres à huit voix (deux chœurs) a cappella, et que le motet 230 (à quatre voix avec continuo) porte comme titre de sa première édition en 1821 : *Psaume 117* (et non motet). D'autre part, le motet 118 est accompagné d'un véritable petit orchestre d'harmonie : deux cors, un cornet et trois trombones. Avec le premier chœur de la cantate de Pâques n° 31, puis le motet 227 et le Magnificat, Bach avait développé sa technique d'écriture à cinq voix; maintenant il profite de l'occasion offerte par la composition des motets pour pratiquer l'écriture à huit voix.

Les textes sont tirés des Psaumes, des Ecritures ou d'auteurs religieux du xviii^e siècle. Aucun de ces motets ne présente une ordonnance comparable à celle du n° 227; leur architecture est cependant toujours parfaite. Le choral est évidemment utilisé : il forme l'ossature de la partie centrale du motet *Singet dem Herrn* (n° 225), termine (à quatre voix) le motet 226 et impose son style en larges accords à l'« aria » choral qui termine le motet 229.

LES PASSIONS

Il est probable qu'une Passion a été composée par Bach avant sa nomination à Leipzig. Mais l'œuvre que

nous possédons et qui date vraisemblablement de 1712 (elle aurait donc été composée à Weimar) offre de si grandes divergences dans son style avec le style reconnu du Bach de cette époque, qu'il peut être affirmé que *la Passion selon saint Luc*, cataloguée sous le n° 246, n'est pas une œuvre du grand maître.

La « seconde » Passion étant *la Passion selon saint Jean* dont il a déjà été question, la « troisième » est la célèbre *Passion selon saint Matthieu*, jouée pour la première fois le vendredi saint de l'année 1729. De la « quatrième », *selon saint Marc*, de 1731, il nous reste le texte et la musique de cinq numéros, musique réutilisée dans deux cantates (198 et 54) et dans l'*Oratorio de Noël*.

LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU.

Elle est sans aucun doute un des plus grands monuments de la pensée humaine, en raison du sujet traité et de la qualité exceptionnelle de ce traitement. Bien que le genre soit uniquement musical et non spectaculaire, la *Passion selon saint Matthieu* nous apparaît comme étant le drame musical par excellence. Pendant que le récitant déroule devant nous la vieille histoire d'il y a presque deux millénaires, les personnages entrent en scène un à un : Jésus, Pierre, Judas, le Grand-Prêtre, deux servantes, Pilate et sa femme, et surtout le peuple, ce peuple dont Bach sait si bien traduire la haine sournoisement excitée, fomentée et entretenue. On est impressionné par la violence du cri qui exige le châtiment de l'innocent :



Ex. 13.

Chaque participant joue un double rôle dans le drame : le chœur est aussi le peuple compatissant, honteux, ado-

rateur, qui chante les chorals, dont le célèbre choral de Hassler (1601) :



Ex. 14.

revient cinq fois dans l'œuvre, comme un leitmotiv dont le sens serait amour; les solistes faisaient à l'époque partie des chœurs et, eux aussi, chantent tantôt la haine ou l'adoration (avec le chœur), tantôt un commentaire de caractère plus personnel (aria de soprano : « *Ich will dir mein Herz schenken* » [« Je veux t'offrir mon cœur »]; aria d'alto : « *Erbarme dich, mein Gott* » [« Aie pitié, mon Dieu »]; aria de ténor : « *Ich will bei meinem Jesu wachen* » [« Je veux veiller près de mon Jésus »]; aria de basse : « *Gibt mir meinen Jesum wieder* », [« Rendez-moi mon Jésus »], etc.).

Le découpage de l'œuvre suit exactement le principe adopté dans la première Passion, mais en plus grand : la première partie s'étend jusqu'à l'arrestation et comprend, en dehors du récitatif et des chœurs dramatiques, six arias et six chorals, plus un double chœur d'introduction (avec un choral en *cantus firmus*) et un choral orchestré à la fin; la seconde partie, où les chœurs dramatiques abondent (quinze interventions), comprend en outre sept chorals et huit arias et est encadrée par un chœur précédé d'un court solo d'alto, et le grand double chœur terminal. La légère disproportion que l'on serait en droit de critiquer pour la seconde partie (sept chorals et huit arias) s'explique par le fait que dans sa première version, la première partie se terminait par un choral (n° 244 *b* du catalogue); le nombre total de chorals et d'arias était donc de quatorze. Ce n'est qu'en 1740 que Bach substitua à ce choral simplement harmonisé le choral orchestré de la version actuelle, qui n'est autre que le choral initial de *la Passion selon saint Jean*. Le souci de perfection formelle semble donc évident, car l'équilibre demandait une fin orchestrale à l'issue de la première partie. Les deux doubles chœurs, du début et de la fin de l'œuvre, se signalent par leurs pédales de tonique introductives,

images sensibles de l'éternité du drame qui va se jouer et qui s'est joué. Le fait que ces doubles chœurs ne sont pas dans le même ton (*mi* mineur, puis *do* mineur) est assez étonnant, lorsque la constatation est faite que, mis à part une trentaine de cantates et *la Passion selon saint Jean*, Bach respecte toujours l'unité tonale d'une œuvre (même l'*Oratorio de Noël* respecte ce principe : la première et la sixième cantates sont toutes deux en *ré* majeur). Faut-il admettre que la valeur « dramatique » du sujet traité est cause de ces exceptions ? La théorie musicale de l'époque reconnaissait encore une valeur « éthique » aux tonalités les plus courantes.

En fin de compte, où réside la haute valeur que nous attribuons à cette œuvre ? Bach n'est l'inventeur ni du récitatif, ni du choral, ni de la forme « aria », et il n'a que très peu « arrangé » le texte de saint Matthieu (le livret de la Passion est de Picander); où est donc son apport personnel ?

Il convient ici de se remémorer que l'œuvre en elle-même puise ses racines au plus profond de notre civilisation : Evangile, liturgie catholique, chant grégorien, polyphonie, naissance de la musique instrumentale, Réforme et naissance du choral, renaissance de l'Antiquité et invention du récitatif puis de l'aria d'opéra, développement des techniques contrapuntiques, mise en évidence d'une conscience harmonique, voilà un certain nombre d'éléments qui s'imbriquent et se conditionnent mutuellement. Le rôle de Bach a été, comme celui de l'architecte d'une cathédrale, de reconnaître la valeur propre à chaque élément que lui proposait son époque, et de lui assigner sa place dans un ensemble. De là l'usage des « madrigalises », qui sont des formules toutes faites qu'il convient de connaître, de là aussi la possibilité de mettre en musique, avec un semblant de vérité, des textes quelquefois assez étonnants (cantate 157 : *Ei, wie vergnügt ist mir mein Sterbekasten*, (*Oh, combien m'est agréable mon cercueil*)). Mais la réussite n'est possible que si l'esprit reste clair, en éveil, et ne se laisse pas attendrir par des considérations d'ordre sentimental. Cette clairvoyance de l'esprit n'empêche évidemment nullement une participation affective, bien au contraire, elle en est la condition, car l'émotion vraie ne peut naître que d'une claire perception spirituelle; sinon l'émotion n'est que

trouble. La vraie valeur de la musique de Bach réside (et notre époque vient seulement de le reconnaître) dans son indifférence à toute faiblesse, dans sa continuité assurée quoi qu'il arrive (pensons aux savoureuses « rencontres de notes » de sa polyphonie), dans son obstination, une fois qu'un parti est adopté, à ne pas céder aux tentations offertes par la matière (telle « rencontre » savoureuse n'est pas exploitée, car ce n'est ni le lieu ni le moment de l'exploiter). La santé morale qui se dégage d'une telle attitude devant la matière, se reporte inévitablement sur celle-ci, et la sublime.

Si *la Passion selon saint Matthieu* est un des grands monuments de notre civilisation, c'est qu'elle est une « somme de connaissances », pas seulement de Bach, mais au-delà de Bach, de notre civilisation. Et l'apport personnel de Bach est d'avoir su, à chaque élément de cette somme, donner l'accent vrai, évident et sans fard.

LES MESSES

La liturgie, à Leipzig, admettait le chant du Kyrie et du Gloria (ainsi que du Magnificat). Nous avons un témoignage précis à ce sujet, qui consiste en une note de Bach, dans laquelle il détaille le service qu'il doit assurer le premier dimanche de l'Avent. Cependant, le cantor n'était pas tenu de composer la musique se rapportant à ces prières. Aussi, le nombre de messes ou de parties de messes de la main de Bach est-il très restreint et il est vraisemblable qu'aucune des pièces liturgiques composées par lui n'était destinée à Leipzig (bien que la tradition nous rapporte qu'elles ont pu y retentir). Sont considérées actuellement comme authentiques : une messe complète, cinq messes brèves (Kyrie et Gloria), deux Sanctus et un Christe.

L'un des Sanctus semble être l'œuvre la plus ancienne (1725), le second est sans date. Dans le ton de *ré* majeur tous les deux, ils se signalent, le premier par son chœur à quatre voix dont le soprano est doublé par un cornet (instrument issu du cor de postillon, à l'octave aiguë de la trompette, mais de tessiture réduite), le second par son chœur à huit voix (ce qui le rapproche des motets) avec un accompagnement instrumental qui comprend en particulier trois voix d'altos.

Le *Christe eleison* fut composé après 1726 et inséré dans une messe de Johann Ludwig Bach. C'est un charmant duo concertant entre soprano et alto accompagné par le continuo.

LA « MESSE EN SI. »

Cette œuvre de dimension grandiose n'a pas fini d'étonner à beaucoup d'égards. Composée en principe en 1733 (le *Kyrie* et le *Gloria* ayant été chantés – peut-être – le 21 avril 1733 à l'occasion de l'avènement d'Auguste III), le manuscrit contenant le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus* date cependant de 1738 et fut retrouvé à part (en Bohême, le premier manuscrit ayant été envoyé à Dresde). Est-ce donc une seule œuvre, conçue comme telle, ou sommes-nous en présence de la réunion de deux ensembles primitivement étrangers l'un à l'autre ? A vrai dire, nous savons que le fait d'avoir travaillé en plusieurs fois à une œuvre ne signifie nullement, quand il s'agit de Bach, un manque d'unité (étant donné les nombreuses réutilisations et les nombreux remaniements qu'il a toujours opérés lui-même). C'est donc dans l'œuvre elle-même qu'il faut rechercher les principes d'unité, s'il y en a. Quant aux raisons pratiques de l'existence d'une messe catholique composée par Bach musicien luthérien, elles sont connues : Auguste III, le nouveau prince, roi de Pologne, est catholique, et Bach brigait le titre de compositeur de la cour de Saxe (titre qu'il obtint en 1736). Le fait que ce sont toujours de telles circonstances qui sont à l'origine des compositions de Bach ne doit nullement influencer notre jugement sur la valeur de sa musique : une musique est vivante et valable lorsque l'auteur y a mis « du sien », c'est-à-dire de sa vie propre, de son rythme vital, et les circonstances extérieures sont peut-être capables d'empêcher une « extériorisation », si l'artiste ne dispose pas de moyens de vivre, mais si ces circonstances sont favorables, elles ne conditionnent cependant pas l'artiste ; le déclenchement de l'opération de création est indépendant des circonstances extérieures, c'est la réalisation qui dépend de ces circonstances ; or, le déclenchement de l'opération créatrice ne suit aucune règle et n'a pas plus de valeur dans un cas que dans un autre : c'est la réalisation qui compte, car elle est la seule qui soit offerte au

monde, à son approbation, à son refus ou à son indifférence.

Quoi qu'il en soit, nous retrouvons dans la *Messe en si mineur* la réutilisation, par Bach, de musique déjà composée.

Forme de la messe. — Le *Kyrie* est découpé en trois sections, comme son texte y porte tout naturellement. Un chœur à cinq voix, par quelques grands accords solennels, nous met au seuil de l'éternité, puis l'orchestre nous prépare à l'audition d'une longue double fugue dont le sujet semble errer à la recherche de sa forme.



Le *Christe*, duo pour deux sopranos (en *ré* majeur), est suivi d'un *Kyrie* différent du premier. Mais pourquoi ce second *Kyrie* n'est-il qu'à quatre voix et pourquoi en *fa* dièse mineur, alors que le premier, à cinq voix, était en *si* mineur ? Le fait que la tonalité de *si* mineur, tonalité initiale de la messe, ne se trouve pas confirmée de façon coutumière, a conduit les commentateurs à considérer que l'œuvre manque d'unité tonale et à prétendre qu'elle consiste en une suite de versets traités individuellement et sans véritable lien organique. Or, l'analyse des différentes parties qui constituent l'« ordinaire » de la messe, nous prouve qu'un plan grandiose a présidé à leur mise en musique par Bach.

Le *Gloria* forme une unité en *ré* majeur : chœur à cinq voix en *ré* majeur pour les deux premiers versets, aria pour soprano en *la* majeur, réutilisation presque note pour note d'un chœur à quatre voix (en *ré* majeur) de la cantate n° 29 pour le « *Gratias agimus* », duo soprano-ténor en *sol* majeur, lié à un chœur à quatre voix en *si* mineur (provenant de la cantate 46) lié à un aria d'alto également en *si* mineur, aria de basse en *ré* majeur qui s'enchaîne au chœur final à cinq voix en *ré* majeur. L'architecture de ce *Gloria* est donc évidemment : succession d'arias et de chœurs à quatre voix encadrée par

deux chœurs à cinq voix en *ré* majeur (*Ré, La, Ré, Sol, si, si, Ré, Ré*).

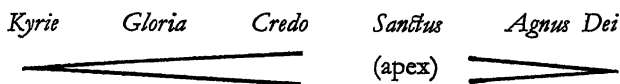
Le *Credo* est en *ré* majeur lui aussi : le premier chœur à cinq voix oscille perpétuellement entre *ré* majeur et *la* majeur; il est construit sur l'intonation « grégorienne » du *Credo* authentique (au plus tard du *xr^e* siècle), et sert d'introduction au chœur suivant (les paroles de l'intonation sont reprises tandis que la basse entonne le verset suivant) qui est à quatre voix, en *ré* majeur (avec de très fréquentes allusions à *la* majeur) et issu de la cantate 171; suivent : le célèbre duo en *sol* majeur qui débute par un canon à l'unisson entre soprano et alto, image sonore de l'indivisibilité et de l'union entre le Père et le Fils; un chœur à cinq voix en *si* mineur lié au sublime *Crucifixus* à quatre voix en *mi* mineur sur une basse obstinée (provenant de la cantate n° 16 où il avait comme texte « *Weinen, klagen* ») ouvert par une modulation inattendue sur un chœur à cinq voix en *ré* majeur *Et resurrexit*; un aria de basse en *la* majeur; un chœur à cinq voix en *fa* dièse mineur, *Confiteor* avec citation « grégorienne » (comme le premier chœur du *Credo*), qui s'enchaîne au chœur final à cinq voix en *ré* majeur. Les deux piliers de cette « nef » sont donc des chœurs enchaînés deux à deux, avec citation grégorienne, et qui aboutissent chaque fois à *ré* majeur. Un troisième pilier central est constitué par les trois chœurs liés (à cinq, à quatre puis à cinq voix), qui aboutissent aussi à *ré* majeur. Est-il possible de ne pas reconnaître une forme savamment étudiée à ce *Credo* ?

Le premier chœur du *Sanctus* est à six voix en *ré* majeur, le *Hosanna* suivant, un double chœur à huit voix en *ré* majeur, l'aria suivant pour ténor est en *si* mineur, puis revient le double chœur *Hosanna*. Forme du *Sanctus* : *ré* majeur, chœur d'introduction à six voix puis double chœur repris après un aria.

L'*Agnus Dei* est entièrement repris : l'aria en *sol* mineur qui l'ouvre est issu de la cantate n° 11 (l'oratorio de l'Ascension), le chœur *Dona nobis pacem* est la répétition du *Gratias agimus* du *Gloria* (*ré* majeur, quatre voix).

En définitive, pourquoi parle-t-on de « messe en *si* mineur », si le *Gloria*, le *Credo* et le *Sanctus* sont indubitablement en *ré* majeur, si l'*Agnus Dei* ne contredit pas cette tonalité, et surtout si le *Kyrie* (dans son ensemble)

n'impose pas la tonalité de *si* mineur ? Il conviendrait plutôt de parler de messe en *ré* majeur, le *Kyrie* étant considéré comme l'introduction, l'immense portail qui nous introduit dans le narthex : relatif mineur, tonique (mais sans le poids du chœur), relatif mineur de la dominante, et enfin tonique réellement atteinte par le début du *Gloria* (l'apparition des trompettes contribue à l'affermir). Cette introduction grandiose est en équilibre avec la durée de l'œuvre, celle-ci, après avoir « chanté la gloire », puis « confessé sa foi », s'épanouit dans le *Sanctus* où le nombre des voix augmente jusqu'à huit. Au premier chœur du *Gloria* « Gloire à Dieu au plus haut des cieux » (premier chœur en *ré* majeur), répond le dernier chœur du *Sanctus* « Hosanna au plus haut des cieux » (qui n'est pas le dernier chœur en *ré* majeur, c'est pourquoi il est à huit voix). Ce qui suit est la réplique du *Kyrie* : c'est un postlude. A la prière du *Kyrie* « Ayez pitié », répond l'appel de l'*Agnus* « Ayez pitié de nous ». Le peu d'ampleur de l'*Agnus* par rapport à ce qui l'a précédé, la réduction de l'importance de la formation du chœur, le fait que le dernier numéro est une répétition d'un chœur précédent, assignent ce rôle de postlude d'une manière tout à fait naturelle. L'unité de l'œuvre est non seulement indubitable et évidente, mais aussi émouvante dans sa grandeur, même si son utilisation pratique (liturgique) est impossible :



L'architecture de cette œuvre est telle qu'elle explique sans peine en quoi la messe de Bach est un des plus hauts monuments de la pensée humaine. Il va sans dire que l'étude détaillée des différents rapports à l'intérieur de chacune des pièces qui la composent ne fait que confirmer l'élévation de pensée que l'architecture dévoile. De même que l'*Art de la fugue*, la *Messe* est cependant une de ces unités qui échappent à la perception globale *dans le temps* : nous sommes capables d'en goûter telle ou telle partie, mais une audition intégrale nous demande une élévation de pensée « musicale » que seuls les grands maîtres possèdent et qui nous fait défaut uniquement par manque

d'une éducation poussée en ce sens. Force nous est de compléter notre perception « temporelle » par une étude « sur partition », qui nous présente l'architecture de l'œuvre, et au-delà de l'architecture, son rythme, car la forme architecturale d'une musique est son « grand rythme », la façon dont se répartissent les différents « repos » ou « points où une pensée ou une idée est arrivée à son terme, est parfaite ».

LES MESSES BRÈVES.

Ces quatre messes sont en *fa* majeur, *la* majeur, *sol* mineur et *sol* majeur. Les *Kyrie* sont traités en un seul mouvement tripartite, les *Gloria* comprennent toujours un chœur, trois arias et un chœur, mais le découpage des versets varie quelque peu. Le premier chœur comprend toujours au moins les deux premiers versets, le dernier chœur est toujours le dernier verset « *Cum sancto Spiritu* ». Presque toute la musique de ces messes est reprise de cantates antérieures : les messes en *sol* mineur et en *sol* majeur ne comportent aucune musique nouvelle. Il est généralement admis que ces messes, composées entre 1737 et 1738, sont des commandes du comte Antoine von Sporck in Lissa (Bohême).

LES CANTATES PROFANES ET LA PARODIE

Les cantates profanes sont composées à l'occasion de différentes fêtes : anniversaire du Professeur A. Fr. Müller (n° 205), du duc Christian de Saxe-Weissenfels (n° 249 *a*), du comte de Flemming (n° 249 *b*), de la princesse de Cöthen (n° 36 *a*), d'un instituteur (n° 36 *c*), du Prince Electeur de Saxe (n° 213); mariage (n° 216); couronnement d'Auguste III en tant que roi de Pologne (n° 205 *a*) et anniversaire de l'élection (n° 215), etc. La plupart portent le titre de *dramma per musica* et mettent en scène des personnages mythologiques (Pallas, Pomone, Zéphyr et Eole dans la cantate n° 205 de 1725, Momus, Mercure, Tmolos, Midas, Phœbus et Pan dans la cantate n° 201 de 1731, Hercule et Mercure dans la cantate 213 de 1733) ou des personnifications morales (bonheur, gratitude, assiduité au travail, honneur, dans la cantate n° 207), voire des fleuves (Pleisse, Danube, Elbe et Vistule dans la cantate n° 206). La cantate n° 249 *a* est une pastorale

(*Schäferkantate*, parodie de l'*Oratorio de Pâques*), la n° 212 s'intitule « cantate burlesque », et met en scène un couple de paysans. Toutes ces cantates comportent des chœurs, des arias et des récitatifs (mais non des ariosos), et sont de proportions légèrement plus amples que la majorité des cantates religieuses (onze arias pour la cantate « burlesque »).

Comme beaucoup de numéros de ces cantates ont été réutilisés dans des cantates religieuses, le problème se pose en ce qui concerne la valeur d'une musique qui a déjà servi un texte et qui est reprise pour l'illustration d'un texte différent. Le fait a été déjà signalé dans cette étude. Lorsque le premier texte est déjà religieux, nous nous révoltons moins d'entendre la musique qui l'illustre accompagner un autre texte religieux. Mais dans le cas où l'un des textes est religieux et l'autre profane, la réaction est plus violente. Une musique n'aurait-elle donc aucune valeur « intellectuelle » absolue ? Autrement dit, une musique qui nous émeut lorsqu'elle accompagne certaines paroles, pourra-t-elle encore nous émouvoir lorsque ces paroles sont tout à fait différentes ? Ici, il convient de bien faire la distinction : la musique de Bach a une valeur absolue, indépendamment du sens des paroles (la voix est toujours traitée par lui comme si elle était un instrument, sans égard aux particularités de l'émission vocale), cette valeur résidant dans ses qualités rythmiques et harmoniques qui sont toujours, malgré la complexité de l'ensemble, aussi « naturelles » que possible (Bach n'utilise ni l'imprécision rythmique, ni l'enharmonie, procédés qui trompent l'auditeur sur la véritable signification musicale de ce qu'il entend : en ce sens, il est permis de dire que Bach ne ment jamais). Or, le texte qui se superpose à cette musique lui ajoute des « idées ». Si les idées sont mièvres, elles n'enlèvent rien à la qualité de la musique (de même qu'une mauvaise statue peut être faite d'un marbre cependant très beau), mais les « idées belles » sont rendues encore plus belles par la beauté de la musique qui les accompagne. Et lorsqu'il y a concordance de beauté (terme qui reste toujours indéfinissable quant au fond), il y a miracle, ce miracle qui caractérise l'œuvre de génie. Bach ayant toujours perfectionné son œuvre, la seconde version semble toujours plus adéquate que la première, parce que plus parfaite.

Notre jugement est obscurci par le fait que notre vision n'est pas assez historique : nous pouvons écouter une version profane d'une œuvre après sa version religieuse et nous sentir perplexes quant à la valeur « sacrale » de cette œuvre, mais Bach n'agissait point ainsi envers ses contemporains ; une œuvre sacrée ne fut jamais reprise dans une œuvre profane, et ce sont les œuvres sacrées qui bénéficièrent des revisions, non les profanes. Mais cela est pour Bach une affaire personnelle et nous renseigne uniquement sur le fait que le grand cantor ne s'est jamais permis de « désacraliser » sa musique ; quant à savoir pourquoi il ne s'est jamais permis cela, la réponse à cette question ne peut être donnée que par l'homme lui-même, et nous savons qu'il avait l'habitude d'inscrire au haut de ses compositions : J(esu) J(uva), et à la fin : s(oli) D(eo) G(loria).

L'année 1745 semble marquer la fin de la création de musique vocale de Jean Sébastien Bach. Les *lieder* et arias, qui se trouvent dans le deuxième livre d'Anna Magdalena (1725), le livre de chant de Schemelli (1736), les *lieder* spirituels de 1736 (?), n'ajoutent rien à la splendeur de l'édifice. L'authenticité de la plupart d'entre eux est d'ailleurs encore fortement sujette à caution. Bach, ayant offert au protestantisme luthérien une liturgie originale, ayant contribué, par un chef-d'œuvre resté unique, au grand œuvre liturgique catholique, se retire en lui-même, estimant son œuvre suffisamment accomplie.

Seuls les motets survécurent à la mort (1750) de leur auteur : faisant partie du répertoire du chœur de Saint-Thomas, ils conservèrent le souvenir d'un art duquel les contemporains se détachaient, étant donné les découvertes toutes récentes de la « sensibilité » en puissance dans l'art (instrumental) sonore. L'admiration n'en subsistait pas moins, et c'est par le motet à huit voix n° 225 que Mozart, de passage à Leipzig en 1789, eut la révélation de l'art de celui que l'on considère à bon droit comme l'un de ses pairs. En 1802 paraissait la biographie de Bach par Forkel, en 1803, Breitkopf et Härtel publiaient les motets, en 1811, Simrock éditait le *Magnificat*, puis en 1818 la *Messe*, puis ce furent les deux *Passions* publiées en 1830 à Berlin. C'est seulement en 1889

que la relative totalité des cantates et de l'œuvre vocale de Bach fut enfin accessible au public, soit cent trente-neuf ans après sa mort.

Claude LEHMANN.
Georges HUMBRECHT.

BIBLIOGRAPHIE

- SPITTA, P., *J. S. Bach*, Leipzig, 1873-1879.
 PIRRO, A., *J. S. Bach*, Paris, 1907.
 PIRRO, A., *L'esthétique de J. S. Bach*, Paris, 1907.
 ROLLAND, R., *Voyage musical au pays du passé*, Paris, 1920.
 HASSE, K., *J. S. Bach*, Leipzig, 1946.
 CART, W., *J. S. Bach*, Lausanne, 1946.
 NEUMANN, W., *Handbuch der Kantaten J. S. Bach*, Leipzig, 1947.
 SCHWEITZER, A., *J. S. Bach, le musicien poète*, Paris, 1905, Lausanne, 1948. *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung*, Leipzig, 1950.
 DURR, A., *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bach*, Leipzig, 1950. *Revue internationale de musique*, N° 8, Paris, 1950.
 SMEND, F., *Kirchen-Kantaten*, Berlin Dahlem, 1950.
 SCHMIEDER, W., *Thematisches-systematisches Werkverzeichnis der Werke J. S. Bach*, catalogue BWV, Leipzig, 1950.
 PAUMGARTNER, B., *J. S. Bach Leben und Werke*, t. I, Zürich, 1950.
 MATTHAEI, K., *Bach Gedenkschrift*, Zürich, 1950.
 GURLITT, W., *J. S. Bach, der Meister und sein Werke*, Kassel, 1951.
 WERKER, W., *Die Matthäus-Passion*, Leipzig, 1951.
 NEUMANN, W., *J. S. Bach Chorfuge*, Leipzig, 1951.
Bach Jahrbuch, Leipzig, 1904-1952.
 GEIRINGER, K., *La famille Bach*, Paris, 1954.
 Neue Bach Ausgabe, *Kritischer Bericht*, Kassel, 1955.
 TAGLIAVINI, F., *Etudes sur les cantates d'église de J. S. Bach*, Padoue, 1956.

TABLEAUX
CHRONOLOGIQUES

I — DU DÉBUT DE L'ÈRE

REPÈRES HISTORIQUES	MUSIQUE GRECQUE PAIENNE	
<p>45 Mort de Philon le Juif. 54-58 Néron empereur.</p> <p>98-117 Trajan empereur.</p> <p>1^{er} s. <i>La Hiérarchie céleste</i> de Denys l'Aréopagite.</p> <p>174 Marc Aurèle entreprend les <i>Pensées</i>.</p> <p>vers 205-220 Hippolyte de Rome et la rédaction de la tradition apostolique.</p> <p>257-258 Clandestinité de l'Église, martyrs (Carthage, Rome, Gaule).</p> <p>III^e s. <i>La prophétie de la Sibylle</i>, texte grec recueilli par Eusèbe de Césarée.</p>	<p>1^{er} s. <i>Épithaphe</i> de Seikilos.</p> <p>vers 130-140 <i>Hymnes</i>, de Mésomède.</p> <p>156 Papyrus contenant les fragments de <i>Contrapollonopolis</i>.</p> <p>III^e s. <i>Fragments instrumentaux de l'Anonyme</i>.</p>	
<p>313 Édits de Milan.</p> <p>337 Mort de Constantin.</p> <p>350 Ulfila traduit la Bible en gothique.</p>	<th data-bbox="523 1263 901 1327">MUSIQUE CHRÉTIENNE ORIENTALE</th> <p>fin III^e s. <i>Hymne à la Sainte Trinité</i>.</p> <p>343-361 Collection de Laodicée : apparition du chantre dans la législation ecclésiastique.</p>	MUSIQUE CHRÉTIENNE ORIENTALE

TABLEAUX CHRONOLOGIQUES

CHRÉTIENNE A L'AN MILLE

1965

MUSIQUE CHRÉTIENNE OCCIDENTALE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION — TECHNIQUE
<p>vers 90-100 Rédaction de l'<i>Apocalypse de saint Jean</i> ; emploi (IV, 8) d'une forme archaïque du <i>Trisagion</i> (<i>Sanctus</i>).</p> <p>115 Les chrétiens chantent un chant (<i>carmen</i>) alterné (forme responsive).</p> <p>vers 205-220 Attestation de la Préface avant la consécration (forme réduite) et de l'Alleluia en antienne avant et après les psaumes (comme dans le rituel hébraïque).</p> <p>avant 355 Trois hymnes à la Trinité de Marius Victorinus (forme responsive à refrain).</p>	<p>vers 100 <i>Introduction harmonique</i> (en grec), de Cléonide.</p> <p>vers 150 <i>Traité de Ptolémée d'Alexandrie, d'Aristide Quintilien, de Gaudence, de Nicomaque.</i></p>

REPÈRES HISTORIQUES	MUSIQUE CHRÉTIENNE ORIENTALE
<p>361 Julien l'Apostat empereur.</p> <p>366-384 Pontificat de saint Damase.</p> <p>373 Mort de saint Éphrem, diacre d'Édesse.</p> <p>383 <i>De officiis</i>, de saint Ambroise.</p> <p>384 Saint Jérôme commence la <i>Vulgate</i>.</p> <p>386 Sièg de Milan.</p> <p>397-398 <i>Confessions</i>, de saint Augustin.</p> <p>409 Les Suèves et les Vandales en Espagne.</p> <p>410 Prise et sac de Rome par Alaric.</p> <p>418 Les Wisigoths en Aquitaine.</p> <p>440-466 Pontificat de saint Léon.</p> <p>452 Mort d'Attila.</p> <p>476 Fin de l'Empire romain d'Occident.</p>	<p>avant 373 Saint Éphrem, diacre d'Édesse, compose des hymnes (forme syriaque conservant le parallélisme accentué de l'original hébraïque et le refrain de la forme responsoriale).</p>

REPÈRES HISTORIQUES	MUSIQUE CHRÉTIENNE ORIENTALE
<p>492-496 Pontificat de saint Gélase.</p> <p>496 Conversion de Clovis.</p> <p>498-514 Pontificat de saint Symmaque.</p> <p>529 Concile de Vaison.</p> <p>vers 530 La règle de saint Benoît.</p> <p>vers 547 Mort de saint Benoît.</p> <p>590-604 Pontificat de saint Grégoire (fondation de la Schola cantorum, à Rome).</p> <p>595 Synode de Rome.</p> <p>600 Mort de Venance Fortunat à Poitiers.</p> <p>612 Fondation du monastère de Saint-Gall.</p> <p>636 Mort d'Isidore de Séville, premier biographe de saint Grégoire.</p> <p>687-701 Pontificat de Serge I^{er}.</p> <p>692 Concile <i>In Trullo</i>.</p> <p>732 Défaite des Arabes à Poitiers.</p>	<p>début VI^e s. Création du <i>kontakion</i> par Romanos.</p> <p>à partir de 691 Déclin du <i>kontakion</i>.</p>

MUSIQUE CHRÉTIENNE OCCIDENTALE	TRAITÉS DE MUSIQUE. NOTATION — TECHNIQUE
492-496 Saint Gélase refait le sacramentaire de saint Léon, compose des hymnes de forme ambrosienne et une litanie diaconale pour le début de la messe.	
498-514 Saint Symmaque ordonne qu'on chante le <i>Gloria in excelsis</i> tous les dimanches et aux fêtes des saints. Auparavant on ne le chantait qu'à Noël.	
529 Canon 3 du concile de Vaison : à toutes les messes on dira le <i>Kyrie eleison</i> et le <i>Sanctus</i> .	vers 500 <i>De institutione musica</i> , de Boèce.
vers 530 Première mention du chant du « Te Deum ».	
595 Saint Grégoire interdit que les diacres fassent office de chantre et prescrit que les psaumes « et les autres lectures » soient chantés par des sous-diacres. Il étend le chant de l' <i>Alleluia</i> à l'année liturgique sauf les jours de pénitence, et donne au chant du <i>Kyrie</i> une forme voisine de celle que nous connaissons.	
avant 600 Le <i>Pange lingua</i> et le <i>Vexilla regis</i> de Venance Fortunat.	
687-701 Serge I ^{er} ordonne d'introduire le chant de l' <i>Agnus Dei</i> dans la messe.	vers 625 <i>Ethymologiae</i> , d'Isidore de Séville.

REPÈRES HISTORIQUES	MUSIQUE CHRÉTIENNE ORIENTALE
<p>milieu VIII^e s. <i>Beowulf</i>, poème anglo-saxon.</p> <p>752-757 Pontificat d'Étienne II.</p> <p>757 L'empereur Constantin envoie un orgue à Pépin le Bref.</p> <p>vers 798 Conquête de la Marche d'Espagne (Catalogne) par les armées carolingiennes.</p> <p>800 Charlemagne empereur d'Occident. Schola palatina à Tours.</p> <p>826 Mort de Théodore le Stoudite. Construction d'un orgue à Aix-la-Chapelle (palais de Louis le Pieux).</p> <p>843 Traité de Verdun.</p> <p>845 Les Normands pillent Paris.</p> <p>vers 860 Outre la harpe, le <i>crwth</i> et la lyra, les jongleurs utilisent la vielle (<i>fidula</i>).</p>	<p>avant 740 André, métropolite de Gortina, met au point, avec Jean Damascène et Cosmas de Jérusalem, la forme du canon.</p> <p>VIII^e-IX^e s. La seconde période du <i>kontakion</i>.</p> <p>IX^e s. <i>Hirmologia</i> et <i>Sticheraria</i>, livres de chant ecclésiastique.</p>

MUSIQUE CHRÉTIENNE OCCIDENTALE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION — TECHNIQUE
<p>752-768 Chrodegang, évêque de Metz, introduit dans son église un <i>ordo</i> et une règle canoniale comportant le chant romain.</p> <p>vers 760-800 Apparition du prologue de l'antiphonaire dont la composition se trouve attribuée à saint Grégoire.</p> <p>800-850 Diffusion en Occident des livres contenant la liturgie actuelle.</p> <p>début IX^e s. Apparition des tropes (Le trope <i>Quem quaeritis</i>, à l'origine du drame liturgique.)</p> <p>817 Première attestation de l'office des morts sous la forme qui nous est parvenue.</p> <p>vers 830 Amalaire connaît les tropes du <i>Kyrie</i>. L'Hymne de Pentecôte « Veni Creator ».</p> <p>vers 850 Jean Scot connaît une forme d'organum.</p> <p>vers 860 Apparition des séquences (Notker le Bègue).</p> <p>IX^e s. <i>Rex cæli Domine</i>.</p>	<p>vers 830 <i>De musica et partibus ejus</i>, de Raban Maur.</p> <p>vers 850 Traité d'Aurélien de Réomé. Apparition des premières notations neumatiques.</p> <p>IX^e s. Premier traité de musique décrivant une polyphonie (organum parallèle) : <i>Musica enchiriadis</i>, d'Ogier.</p>

REPÈRES HISTORIQUES	MUSIQUE CHRÉTIENNE ORIENTALE
<p>871-891 Règne d'Alfred le Grand en Angleterre.</p> <p>872 Rédaction de la vie de saint Grégoire par Jean Diacre, à Rome.</p> <p>880? Mort de Jean Scot.</p> <p>910 Fondation du monastère de Cluny.</p> <p>x^e s. Premier poème sur la Passion (langues d'oc et d'oïl).</p> <p>962 Otton I^{er}, empereur d'Occident.</p> <p>965-975 <i>Regularis concordia</i>, de saint Ethelwold.</p> <p>980 Mention de l'existence de l'orgue à la cathédrale de Winchester (400 tuyaux).</p> <p>987 Avènement de Hugues Capet.</p>	

MUSIQUE CHRÉTIENNE OCCIDENTALE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION — TECHNIQUE
<p>milieu x^e s. Apparition des livres liturgiques destinés à être notés en neumes et des livres entièrement notés.</p> <p>fin x^e s. Apparition des premiers tropaires et prosaires. Surcharges liturgiques : premiers offices rythmiques.</p>	<p>avant 943 <i>Dialogus de musica</i>, d'Odon de Cluny.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
<p>1031 Disparition du califat de Cordoue.</p> <p>avant 1034 La chronique d'Adhémar de Chabannes.</p> <p>1051? Mort de Gui d'Arezzo.</p> <p>1066 Bataille de Hastings; Guillaume de Normandie, roi d'Angleterre.</p> <p>1071-1126? Guillaume IX, comte d'Aquitaine, premier troubadour connu.</p> <p>1072 Alphonse VI roi de Castille; abolition de la liturgie mozarabe en Espagne.</p> <p>1073-1085 Pontificat de Grégoire VII.</p> <p>1095 Urbain II prêche la première croisade.</p> <p>fin XI^e s. <i>La chanson de Roland</i> (1^{re} rédaction 1140).</p> <p>XII^e s. Adam de Saint-Victor (mort avant 1192). <i>Le Jeu d'Adam et Ève.</i> Jaufré Rudel, Marcabru, Bernart de Ventadour.</p>	<p>vers 1100 La forme primitive du motet médiéval.</p>

A 1600

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
début XI ^e s. Intégration du chant du « Credo » dans la messe romaine.	début XI ^e s. <i>Micrologus de disciplina artis musicae</i> , de Gui d'Arezzo.
XI ^e s. <i>Winchester Troper</i> . Le déchant à mouvement contraire.	XI ^e s. L'écriture en points-liés.
entre 1024 et 1060 <i>Victimae paschali laudes</i> , séquence attribuée à Wipo.	vers 1030 Les écrits sur la musique, d'Avicenne (mort en 1037).
vers 1050 <i>Salve Regina</i> , attribué à Hermann Contract.	vers 1050 <i>Musica</i> , de Hermann Contract.
1096-1099 Rédaction du ms. B. N. 1139 (St Martial de Limoges) : versus, drames liturgiques (dont le <i>Sponsus</i>), paraphrase de <i>Tu autem</i> .	
fin XI ^e s. <i>Les Prophètes du Christ</i> (drame semi-liturgique).	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
1140 En Espagne, <i>la Chanson de mon Cid</i> .	après 1150 Estampie et <i>ductia</i> , danses instrumentales.
1152-1190 Règne de Frédéric Barberousse.	
1154 Henri II Plantagenêt devient roi d'Angleterre.	
vers 1160-1190 Romans et chansons de Chrétien de Troyes.	vers 1165 <i>Lais</i> , de Marie de France.
1170? <i>Le roman de Tristan</i> , de Thomas.	1170-1340 Le Minnesang en Allemagne.
1170-1220 Wolfram von Eschenbach.	
1180-1223 En France, règne de Philippe-Auguste. La Sorbonne; Notre-Dame de Paris.	1189? <i>Redit aetas aurea</i> composé pour l'accession au trône de Richard Cœur de Lion.
1182-1226 Saint François d'Assise (<i>le Cantique du Soleil</i>).	
fin XII ^e s. Le <i>trobar ric</i> et le <i>trobar clus</i> . <i>Chronique de Giraldus Cambrensis</i> . Les cours espagnoles accueillent de nombreux troubadours.	début XIII ^e s. Les chansons « populaires » : rondeaux, virelais, balades.
vers 1200 <i>Aucassin et Nicolette</i> . <i>Jeu de Saint-Nicolas</i> .	XIII ^e s. Le motet profane sur teneur liturgique.
début XIII ^e s. L' <i>Usus Sarum</i> codifie le rite de Salisbury. Premiers troubadours italiens : Sordello de Mantoue, B. Zorzi, dans la lignée provençale.	
XIII ^e s. Introduction de l' <i>ars nova</i> en Angleterre.	début XIII ^e s. Les chansons du trouvère Thibaut de Champagne.
avant 1205 Raimbaut de Vaqueiras compose les premiers vers italiens connus.	
1209 Innocent III prêche la croisade contre les Albigeois. 1209-1229 Guerre des Albigeois.	

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
<p>milieu XII^e s. Apogée de l'organum fleuri; la teneur. Les quadruples de Pérotin.</p>	
<p>fin XII^e s. En Angleterre : premiers chants en anglais (hymnes « révélées » à saint Godric). Le conduit, genre polyphonique.</p>	<p>fin XII^e s. L'écriture classique du plain-chant. <i>Discantus positio vulgaris</i>.</p>
<p>début XIII^e s. Cantiones de Saint-Martial. Les premières « laudes » italiennes. Le <i>Dies irae</i>, séquence attribuée à Thomas de Celano.</p>	<p>début XIII^e s. <i>De musica mensurabili positio</i>, de Jean de Garlande,</p>
<p>XIII^e s. Les danses cléricales en Angleterre.</p>	<p>XIII^e s. Apparition de la notion de « sensible ». Les modes rythmiques.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
vers 1210 <i>Tristan und Isolde</i> , de Gottfried de Strasbourg.	
1215 La Grande Charte.	
vers 1230 Chaires de mathéma- tiques et de musique aux uni- versités d'Oxford et de Paris (quadrivium).	
1233 <i>Bréviaire d'Amour</i> , de Matfré Ermengaut.	
1236 <i>Le Roman de la Rose</i> (première partie), de Guillaume de Lorris.	
1248-1279 Alphonse III roi de Portugal.	
1250-1273 Le Grand Interrègne en Allemagne.	
milieu XIII ^e s. Gonzalo de Berceo, premier troubadour castillan.	
1252-1284 Alphonse X le Savant.	
vers 1260-1270 <i>Le Miracle de Théop- hile</i> .	
	vers 1272 Rondeaux d'Adam de La Halle (dans l'écriture polypho- nique du conduit).
	1276-1277 <i>Le Jeu de la Feuille</i> , d'Adam de La Halle.
vers 1280 Mort de Guiraut Riquier, le dernier troubadour.	vers 1280 Décadence de l'art des trouvères.
	entre 1282 et 1289 <i>Jeu de Robin et Marion</i> , d'Adam de La Halle.
	vers 1290 Apogée des trouvères anglais.
fin XIII ^e s. Jean de Grouchy.	fin XIII ^e s. Le motet bilingue. Le <i>hoquet</i> .

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION — TECHNIQUE
<p>1219-1236 Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci (mélodies empruntées à des conduits, chansons de trouvères ou séquences).</p> <p>vers 1250 Le manuscrit de Montpellier (collection de motets). Le manuscrit de Bamberg (collection de motets).</p> <p>1252-1284 <i>Cantigas de Santa Maria</i>, d'Alphonse X le Savant.</p> <p>fin XIII^e s. En Angleterre : <i>Nobilis, humilis</i> (hymne à saint Magnus).</p>	<p>vers 1240 Le « contrepoint renversible » dans le conduit.</p> <p>vers 1260 <i>Ars cantus mensurabilis</i>, de Francon de Cologne.</p> <p>vers 1280 <i>De speculatione musices</i>, de Walter Odington. Pierre de la Croix introduit une nouvelle valeur : la minime.</p> <p>fin XIII^e s. La notation de l'<i>ars antiqua</i> à son apogée.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
<p>XIV^e s. En France, les ménestrels organisés en corporation.</p> <p>1307? Dante entreprend la <i>Divine Comédie</i>.</p> <p>1310-1342 Règne de Robert d'Anjou (Naples).</p> <p>1314-1316 <i>Le roman de Fauvel</i>, de Gervais du Bus.</p> <p>1318 Mort de Louis van Valbecke, apparemment inventeur du pédalier d'orgue.</p> <p>1321 Confrérie de Saint-Julien des ménétriers, à Paris (corporation des musiciens instrumentistes). Déclin de l'art des Minnesänger.</p> <p>1322 ou 1324 Le pape Jean XXII condamne les excès de l'<i>ars nova</i>.</p> <p>vers 1327 Le <i>Canzoniere</i>, de Pétrarque.</p>	<p>XIII^e-XIV^e s. Les « Geisslerlieder » (chants des Flagellants) en Autriche et en Bavière.</p> <p>vers 1300 En Angleterre, apparition du rondellus. <i>Sumer is icumen in</i>, (pièce anglaise en forme de canon).</p> <p>début XIV^e s. Déploration <i>Brumas e mors</i>, <i>Brumas ist tot</i>, paroles françaises et allemandes (première œuvre polyphonique en Allemagne).</p> <p>XIV^e s. La mode des refrains chantés.</p> <p>vers 1313 Les premiers madrigaux florentins.</p> <p>vers 1316 Le recueil d'interpolations du <i>Roman de Fauvel</i> (mots, lais, rondeaux, ballades).</p> <p>après 1320 Œuvres profanes de Machaut.</p>

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
<p>vers 1300 <i>Stabat Mater</i>, attribué à Jacopone da Todi.</p> <p>XIV^e s. <i>Llibre vermell</i> du monastère de Montserrat (caroles sacrées). Introduction du déchant en Angleterre.</p> <p>vers 1323 La messe de Tournai.</p>	<p>début XIV^e s. <i>Robertsbridge Codex</i> (tablature d'orgue). <i>Musica plana</i>, de Jean de Garlande.</p> <p>après 1309 <i>Lucidarium in arte musicae planae</i>, de Marchettus de Padoue.</p> <p>1319-1320 <i>Summa musicae</i>, de Jean de Muris.</p> <p>vers 1320 <i>Ars nova</i>, de Ph. de Vitry.</p> <p>vers 1325 <i>Pomerium artis musicae mensuratae</i>, de Marchettus de Padoue.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
vers 1330 Guillaume de Machaut en Hongrie.	
1339 Début de la guerre de Cent Ans.	
vers 1340 Chapelle papale en Avignon.	
entre 1340 et 1400 Les lais et les ballades de Chaucer (fixation de la langue anglaise).	entre 1346 et 1351 Période classique du madrigal. Emploi du luth.
1349 Mort du mécène Luchino Visconti.	vers 1350 Emploi de l'échiquier (ancêtre du piano) à la cour d'Espagne (artistes français et flamands).
1350 Boccace commence le <i>Décaméron</i> .	vers 1360 Premiers madrigaux de F. Landini.
1351 et 1352 Mort des mécènes Mastino et Alberto della Scala.	vers 1370 Apparition de la ballata. Début de l'art des maîtres-chanteurs en Allemagne.
1356 La Bulle d'or : L'Allemagne, monarchie élective.	
avant 1364 Les sonnets de Sacchetti et de Simone Peruzzi. Mort de Gherardello da Firenze.	
vers 1370-1453 Dunstable; naissance de l'école anglaise.	
1377 Retour des papes à Rome (diffusion de l'influence française).	
vers 1377-1445 Wolkenstein; début de la polyphonie en Allemagne.	
1378 Début du Grand Schisme d'Occident.	
1383 Fin de la dynastie française au Portugal; régression de l'influence des troubadours.	
1397 Mort de Francesco Landini.	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
1399 <i>Épître au dieu d'amour</i> , de Christine de Pisan.	
vers 1400 Naissance de Guillaume Dufay.	vers 1400-1410 Le manuscrit de Chantilly.
1412 Mort de Johannes Ciconia (à Padoue).	
1415-1440 <i>Rondeaux et autres poésies</i> , de Charles d'Orléans.	1415 <i>O rosa bella</i> , de J. Dunstable.
1416-1458 Règne d'Alphonse V le Magnanime; naissance d'une école polyphonique typiquement espagnole.	
1418 Mort de Richard de Loqueville.	
vers 1420 Naissance d'Ockeghem.	1420 En France, le rondeau a supplanté la ballade. Un épithalame de Dufay pour Cléophe Malatesta et Théodore Paléologue.
1421 Grossim, clerc de matines à Notre-Dame.	
1423 Jacques Vide, valet de chambre de Philippe le Bon.	1423 <i>Resveillies vous et faites chiere lye</i> , de Dufay.
1430-1460 Gilles Binchois, chapelain de Philippe le Bon.	vers 1430 Disparition de la ballade: vogue du rondeau et de la bergerette. <i>Triste plaisir et douloureuse joye</i> , rondeau d'Alain Chartier, mis en musique par Gilles Binchois.
vers 1440 <i>Le Champion des Dames</i> , de Martin Le Franc.	1440 Le recueil de madrigaux d'Antonio Squarcialupi.
à partir de 1443 Alphonse le Magnanime organise des fêtes et des bals à Naples.	

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION — TECHNIQUE
<p>fin XIV^e s. Le motet religieux de Ph. de Vitry remplace le motet profane de Machaut.</p> <p>début XV^e s. <i>Felix namque</i> (fragment en partition — musique d'orgue anglaise). <i>Alma Redemptoris</i>, messe de L. Power. <i>Da gaudiorum</i>, messe de J. Dunstable.</p> <p>1420? Manuscrit d'Old Hall (messes, motets).</p> <p>1436 <i>Nuper rosarum</i>, motet de Dufay (dédicace de la cathédrale de Florence).</p>	<p>1400-1410 Le manuscrit de Chantilly.</p> <p>vers 1400 ou 1420 Tablature de Faenza (pour orgue).</p> <p>1416 <i>De arte saltandi et choreas ducendi</i>, de Domenico da Piacenza.</p> <p>1^{re} moitié XV^e s. Traités de « déchant anglais » en anglais.</p> <p>1448 La tablature d'A. Ileborgh.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
<p>1450?-1505 J. Obrecht.</p> <p>1452-1496 Ockeghem à la chapelle des rois de France.</p> <p>1454 Fête du Faisan (ou Banquet du Vœu) donnée par Philippe le Bon.</p> <p>1455-1485 La guerre des Deux Roses.</p> <p>1455? Premier livre imprimé en Allemagne (Bible de Mayence).</p> <p>1457 Hayne van Ghizeghem à la cour de Bourgogne.</p> <p>vers 1460 Robert Morton à la cour de Charles le Téméraire.</p> <p>vers 1467 Busnois à la cour de Charles le Téméraire.</p> <p>vers 1470-1480 La musique passe du domaine mathématique à celui du trivium (littéraire).</p> <p>1471-1474 Alexandre Agricola à la cour des Sforza.</p> <p>1472-1481? Josquin des Prés à Milan avec G. van Weerbeke.</p> <p>1474 Mort de Dufay.</p> <p>1474-1475 L. Compère à Milan, à la cour des Sforza.</p> <p>1474-1504 Règne de Ferdinand et Isabelle en Espagne.</p> <p>1475 Louis XI met fin à la guerre de Cent Ans. H. Isaac à Florence, au service de Laurent le Magnifique. Mort de Morton. Existence de chaires de musique aux universités de Naples, Bologne, Pavie, Padoue, Salamanque.</p> <p>1476 Débuts de l'imprimerie en Angleterre; Caxton.</p>	<p>1450-1550 Le « Tenorlied » en Allemagne.</p> <p>1460 Déploration d'Ockeghem sur la mort de Binchois.</p> <p>vers 1460 <i>Buxheimer Orgelbuch</i>.</p> <p>vers 1470 Vogue des basses-dances dans les cours européennes.</p> <p>1471 <i>Orfeo</i>, pièce de Poliziano, avec chants solistes et choraux de Geremi (Mantoue).</p>

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
<p>vers 1450 Messe anonyme <i>O rosa bella</i> (messe cyclique).</p> <p>1453 Dufay à Cambrai (messes <i>l'Homme armé</i>, etc.).</p> <p>1470 <i>Omnium bonorum plena</i>, motet de L. Compère.</p> <p>après 1474 Les messes d'Ockeghem.</p>	<p>vers 1450 Description de la danse espagnole dite <i>torneo</i> (manuscrit de Marie de Bourgogne).</p> <p>1452 <i>Fundamentum organisandi</i>, de C. Paumann (Nuremberg).</p> <p>vers 1460 Premier doctorat universitaire de musique (John Hanboys, théoricien, à Oxford).</p> <p>1476 <i>Liber de natura et proprietate tonorum</i>, de Tinctoris.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
1477 Mort de Charles le Téméraire au siège de Nancy.	
1480?-1562 A. Willaert.	
1481 Début de l'Inquisition en Espagne.	
1485 En Angleterre, Henry VII Tudor renverse Richard III.	
1486-1494 Josquin des Prés à Rome, au service des papes.	
1492 Mort de Busnois. J. Obrecht à la cathédrale d'Anvers.	
1494 Charles VIII en Italie, chute des Médicis à Florence.	
1498-1500 Brumel maître de chœur à Notre-Dame.	fin xv ^e s. <i>Triomphe de l'Amour</i> , de Juan del Encina. fin xv ^e s.-début xvi ^e s. Exécution de pièces polyphoniques au luth.
1501 Petrucci fonde l'imprimerie musicale à Venise.	1501-1504 <i>Harmonice Musices Odhecaton</i> , recueil de chansons polyphoniques paru chez Petrucci.
1501-1502 Pierre de La Rue en Espagne.	
1504 J. Obrecht à Ferrare, au service d'Hercule d'Este.	1504-1514 Onze recueils de <i>frottole</i> parus chez Petrucci.
1505-1515 Josquin à la cour de Louis XII.	1507-1511 <i>Intabolutura di lauto, libro primo-quarto</i> , chez Petrucci (ricercari, transcriptions de motets [Isaac, Josquin] et de chansons françaises, danses, frottole accompagnées).
1508 <i>Éloge de la folie</i> , d'Érasme.	1509 et 1511 <i>Tenori e Contrabassi intabulati con sopran in canto figurato</i> , de Franciscus Bossinensis (frottole et ricercari).

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
vers 1480 Messes et motets de J. Obrecht (Cambrai, Bruges).	1482 <i>Tractatus de música</i> , de B. Ramos de Pareja.
	1492 Première impression, à Venise, du traité <i>De institutione musica</i> , de Boèce (datant du V ^e siècle).
	1496 <i>Practica musicae</i> , de Gaffurius.
1501 <i>Mystère de la Passion</i> , joué à Mons.	XV ^e s.-début XVI ^e s. <i>La musica ficta</i> .
1502-1514 Quatre recueils de messes de Josquin des Prés (chez Petrucci).	XVI ^e s. Passage de l'étendue sonore, de trois à cinq octaves : nouvelles familles d'instruments à cordes et à vent.
1503 Un recueil de messes de Brumel (chez Petrucci).	
1505 <i>Passion à quatre voix</i> , d'Obrecht.	
	I ^{er} tiers du XVI ^e s. Notation sur deux portées. <i>Instructions</i> , mettant l'enseignement du luth, du clavicorde et de la flûte, à la portée de nombreux amateurs.

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
<p>1515 Avènement de François I^{er}.</p> <p>1516 A. Antico, imprimeur de musique à Rome.</p> <p>1519 Charles Quint empereur.</p> <p>1520 Peutinger, imprimeur de musique à Nuremberg.</p> <p>1521 Naissance de Philippe de Monte.</p> <p>1521-1525 <i>Prose en langue vulgaire</i>, du cardinal Pietro Bembo.</p> <p>1523 <i>Formula missae</i>, de Luther.</p>	<p>1512 <i>Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten</i>, d'Arnold Schlick (pièces pour orgue, pour luth, et chansons au luth).</p> <p>1513-1532 L'anthologie « pro clavicordio », de Hans Kotter, à Fribourg, en Suisse (dances, transcriptions de chansons allemandes, italiennes et françaises).</p> <p>1517 A. Antico publie un livre de <i>Frottole da sonare organi</i>.</p> <p>vers 1520 Le manuscrit de Capriola, recueil pour luth (dances, ricercari, transcriptions de frottole, chansons françaises, motets et fragments de messes).</p> <p>1520 <i>Chansons à troys</i>, recueil d'A. de Giunta (Venise). Chansons d'A. Willaert parues à Rome chez Antico.</p> <p>1520-1524 L'anthologie, pour orgue, de Leonhard Kleber, à Pforzheim (chansons, motets, dances, préludes).</p> <p>1523 <i>Canzoni</i>, recueil de M. A. Cavazzoni. <i>Ain schone kunstliche Underweisung</i>, de Hans Judenkunig.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
1525 A Zurich, Zwingli proscrit le chant liturgique et le jeu des instruments.	
1527 A. Willaert maître de chapelle à la cathédrale Saint-Marc (Venise). Sac de Rome; destruction de l'Oratoire du Divino Amore.	
1528 <i>Il Cortegiano</i> , de B. Castiglione. Pierre Attaingnant, imprimeur de musique à Paris. 1528-1551 Albert de Rippe (de Mantoue), luthiste à la cour de François I ^{er} , puis de Henri II.	1528 <i>Chansons</i> , de Janequin. <i>Dix-huit basses dances garnies de recoupes et tordions... le tout réduit en la tabulature du lutz</i> , chez Attaingnant.
	à partir de 1528 Attaingnant publie des recueils de chansons parisiennes.
	avant 1529 Janequin compose <i>le Chant des oiseaux, la Chasse et la Bataille de Marignan</i> .
1529 En France, la paix des Dames marque le début d'un essor musical.	1529 <i>Six gaillardes et six pavannes</i> , pour ensemble instrumental, chez Pierre Attaingnant (Paris).
1529-1600 Publication de l'œuvre de N. Gombert.	
1530 Diète d'Augsbourg; rupture entre luthériens et catholiques.	1530 <i>Madrigali da diversi musici Libro primo de la Serena</i> , parus chez Dorico à Rome (premier recueil de madrigaux).
1531 Henry VIII se proclame chef de l'Eglise anglicane.	<i>Neuf basses-dances</i> , pour ensemble instrumental, chez Pierre Attaingnant (Paris). 1531 <i>Quatorze gaillardes, neuf pavannes, sept branles et deux basses dances</i> , pour le clavier, chez Attaingnant.
1532 (?) Naissance de R. de Lassus.	
1533-1539 Clément Marot met en vers quarante-sept psaumes.	1533 Parution du dernier recueil de <i>frottole</i> . <i>Tabulatur auff die Lautten</i> , recueil pour luth, de Hans Gerle (préludes, chansons allemandes et françaises, psaumes, motets [Jesquin]).
1534 Ignace de Loyola fonde la Compagnie de Jésus.	

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
<p>vers 1530 <i>Ein veste Burg ist unser Gott</i>, attribué à Luther. Parution de livres de chants pieux en Allemagne (Senfl, à Vienne et Munich).</p> <p>1531 <i>Tablature pour le jeu d'orgues, espinettes et manicordions... ; Magnificat sur les huit tons... ; Treze motets musicaux avec un prelude</i>, chez Attaignant.</p>	<p>1528 <i>Musica instrumentalis deudsch</i>, de Martin Agricola, destiné à la vulgarisation de l'enseignement des instruments à vent et à cordes. <i>Très brève et familière introduction pour entendre et apprendre par soy-mesme à jouer toutes chansons réduictes en la tablature du lutz...</i>, chez Attaignant.</p> <p>1532 <i>Musica Teusch</i>, méthode pour divers instruments à cordes, de Hans Gerle (Nuremberg).</p> <p>1533 <i>Recanetum</i>, de Steffano Vaneo.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
<p>1537 Calvin introduit le chant dans l'Eglise de Genève. Fondation du premier conservatoire (à Naples).</p>	<p>1535 <i>Sonadas</i>, de Luis Milan.</p> <p>1535 et 1536 Transcriptions, pour luth, de chansons françaises, publiées par Scotto à Venise.</p> <p>1536 <i>Intabolatura di liuto</i>, publiée à Venise (contient une transcription, pour luth, de la <i>Bataille de Marignan</i>, de Janequin). A. Willaert : <i>Intavolatura de li madrigali di Verdeletto da cantare et sonare nel lauto</i> (transcription pour luth de madrigaux de Verdelot).</p> <p>1537 <i>Canzone villanesche alla napoletana</i> (première villanelle).</p> <p>1538 <i>Los seys libros del Delphin</i>, de Luis Narvaez (variations).</p> <p>1538-1550 Trente-cinq livres de chansons publiés à Paris par Attaignant.</p> <p>1539 Motets de P. de Manchicourt. <i>Canzoni francesi buone da cantare e sonare</i>, de Gardane et de maîtres français.</p> <p>1539-1544 J. Arcadelt publie deux cent cinquante madrigaux.</p> <p>entre 1540 et 1548 Les tablatures de clavier de Jean de Lublin et de Cracovie (compositeurs polonais et grands maîtres occidentaux).</p> <p>1542 <i>Intavolatura cioè Ricercari, Canzoni, Hinni, Magnificati</i>, pour orgue, de G. Cavazzoni.</p> <p>1544 <i>Canzone villanesche</i>, d'A. Willaert. <i>Das Erste Buch. Ein neues Lautenbüchlein</i> et <i>Das Ander Buch. Ein new künstlich Lautten Buch</i>, double recueil de Hans Newsidler.</p> <p>1545 <i>Septième livre contenant vingt et quatre chansons à cinq et six parties...</i>, chez Tylman Susato (Anvers).</p>

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
<p>1539 <i>Aulcuns psaumes et cantiques mis en chant</i> (douze psaumes de Marot, les autres de Calvin?), à Strasbourg.</p> <p>1540 <i>Musica nova accomodata per cantar et sonar sopra organi et altri strumenti</i>, recueil paru à Venise (contenant notamment des œuvres de Hieronimo Parabosco).</p> <p>1544 <i>Missarum Liber I et II</i>, de Moralès (à Rome).</p> <p>1545 <i>Geistliche Lieder mit einer neuen Vorrede D. Mart. Luthers</i>.</p>	<p>1535 <i>El Maestro</i>, de Luis Milan (recueil de musique en tablature). <i>La Fontegara</i>, de Ganass dal Fontego.</p> <p>1542 <i>Regola rubertina</i>, de Ganassi dal Fontego.</p>

REPÈRES HISTORIQUES
ET LITTÉRAIRES
BIOGRAPHIE DES MUSICIENS
VIE MUSICALE

MUSIQUE PROFANE

1546 Mort de Luther.

1545 *Chansons reduictz en tabulature de luth*, chez Phalèse (Louvain).
1546 Pavanés et *gallardas*, publiées par Alonso de Mudarra.
Musica und Tabulatur, pour luth et violes, de Hans Gerle (chansons françaises).
1546-1549 Vingt-deux livres de tablature de luth publiés par O. Scotto et A. Gardane, à Venise (transcriptions de messes [Févin], motets [Josquin], chansons françaises, madrigaux [Arcadelt]; danses, fantaisies, *ricercari*).

1547 *Silva de Sirenas*, d'Enriquez de Valderrabano.

1549 Les fantaisies pour deux luths, de M. de Barberiis.

1551 Chansons, villancicos et sonnets de Juan Vasques.
Balli da sonare per arpichordi, clavicembali, spinette et manichordi, recueil de danses paru chez Gardane.

1551-1554 Cinq livres de guitare, huit livres pour luth et deux livres pour cistre, publiés chez Le Roy et Ballard.

1551-1558 A Paris, Fezandat publie dix livres de tablatures de luth (Rippe, Morlaye), un livre de psaumes de Certon réduits pour luth (Morlaye), quatre livres de « guiterne » (Morlaye, Gorlier).

1552 *Quart Livre*, de Rabelais.
1552-1556 *Les Amours* de Ronsard.

1552 *Premier livre de chansons*, de Pierre Certon.
Les Amours, de Ronsard, avec supplément musical de Pierre Certon, Janequin, Muret et Goudimel.
Ein Neues sehr künstlichs Lautenbuch, de Hans Gerle (œuvres italiennes).

à partir de 1552 En France, vogue de la chanson strophique qui annonce l'« air ».

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION — TECHNIQUE
<p>1547 Deux éditions des psaumes et harmonisations à quatre parties, de Loys Bourgeois. <i>Ricercari da cantare et da sonare d'organo</i>, de J. Buus.</p> <p>1552 Édition complète des <i>Psaumes</i> note contre note, de C. Goudimel.</p>	<p>1547 <i>Dodecachordon</i>, de Glaréan.</p> <p>1550 <i>Le droict chemin de musique</i>, de Loys Bourgeois.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
1553-1599 L. Marenzio.	1553 <i>Balli</i> , pour ensemble instrumental, de Francesco Bendusi. Un livre d'œuvres pour luth, de Valentin Bakfark, chez Jacques Moderne (Lyon).
	1554 <i>Orphenica lyra</i> , de Miguel de Fuenllana.
	1554 et 1555 Les danses pour ensemble instrumental, de Paul et B. Hessen (Allemagne).
1555-1598 Règne de Philippe II, roi d'Espagne, des Pays-Bas, etc.	1555 Goudimel met en musique des odes d'Horace. Première œuvre imprimée de Lassus (motets, chansons, villanelles et madrigaux).
	1556 Cinquante-quatre chansons espagnoles (surtout villancicos) anonymes, parues à Venise.
	1557 <i>Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela</i> , de Luis Venegas de Henestrosa. <i>Septième livre de danseries</i> , d'Attainnant (première apparition du terme « suite », dans le sens de « série »).
	1558 <i>Tabulaturbuch</i> , pour luth, de Sebastien Ochskenhun.
	1559 <i>Musica nuova</i> (madrigaux à cinq voix), de Willaert.
vers 1560 En Allemagne, décadence de la production nationale; influence de R. de Lassus à la chapelle ducale, à Munich.	1560 <i>Livre de meslanges</i> , recueil de Le Roy et Ballard, préface de Ronsard.
1560 Naissance de Gesualdo da Venosa.	1560-1561 <i>Odorum quas vulgo madrigales appellamus, Liber I/II</i> , de P. Alberch Vila.
1563 Fin du concile de Trente.	1564 Un livre d'œuvres pour luth, de Valentin Bakfark, à Paris chez Le Roy et Ballard.

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION — TECHNIQUE
1553 <i>Actes of the Apostles</i> , de Tye.	1553 <i>Trattado de glosas...</i> , de D. Ortiz.
1554 <i>Missarum liber primus</i> , de Palestrina.	
	1555 <i>Declaración de instrumentos musicales</i> , de J. Bermudo. <i>L'antica musica ridotta alla moderna prattica</i> , de N. Vicentino (Rome).
1556 <i>Souterliedekens</i> (psaumes hollandais), de Clemens non Papa (Anvers).	1556 <i>Épitome musical des tons, sons et accords</i> , de Philibert Jambe de Fer.
	1558 <i>Institutioni harmoniche</i> , de Zarlino.
1561 Impropères, de Palestrina.	
1562 Huit psaumes en forme de motet, de C. Goudimel (chez Le Roy et Ballard). Parution, à Genève, de l'édition des psaumes de Marot complétée (103 psaumes) par Th. de Bèze (avec la mélodie).	1562 <i>Discorso della voce</i> , de Camillo Maffei (Naples).
1564 Publication des dix premiers <i>Psaumes de David</i> , de C. Le Jeune.	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
<p>1567 Naissance de Monteverdi, à Crémone. Expédition du duc d'Albe aux Pays-Bas.</p> <p>1568 Roland de Lassus organise, à Munich, les fêtes du mariage de Guillaume de Bavière avec Renée de Lorraine.</p> <p>1570 Fondation, à Paris, de l'Académie de poésie et de musique, par J. A. de Baif et J. Thibault de Courville.</p> <p>1572 La Saint-Barthélemy.</p> <p>1573 En France, avènement de Henri III; la Contre-Réforme remplace les divertissements par des processions. <i>Aminta</i>, du Tasse.</p> <p>1576 Construction du premier théâtre à Londres.</p>	<p>1564 et 1565 Deux recueils pour cistre (danses et psaumes), de Le Roy.</p> <p>1565 Un livre d'œuvres pour luth, de Valentin Bakfark, paru à Cracovie.</p> <p>1566 <i>Premier livre d'odes de Ronsard</i>, de Pierre Cléreau.</p> <p>1567 <i>Il cicalamento delle donne al bucato et la Caccia</i>, d'A. Striggio l'Aîné. Le manuscrit comprenant les danses par « paires », dans les 24 tons de l'échelle tempérée, de Gorzanis.</p> <p>1568 <i>Il primo libro de madrigali</i>, de Mateo Flecha le Jeune. <i>Alidoro</i>, de G. Bombaci.</p> <p>1569 <i>Il gioco di primiera</i>, d'A. Striggio l'Aîné. <i>Chansons de P. de Ronsard</i>, de N. de La Grotte.</p> <p>1570 <i>Musique</i>, de Costeley. En France, première apparition du terme « air ».</p> <p>1571 <i>Livre d'airs de cour, miz sur le lutz</i>, d'A. Le Roy. Whythorne publie un livre de chansons anglaises.</p> <p>20 août 1572 Représentation, à Paris, du <i>Paradis d'amour</i>, à l'occasion des noces de Henri de Navarre et de Marguerite de Valois.</p> <p>1573 <i>Les provinces françaises</i> (ballet).</p> <p>1574 Lassus publie chez Le Roy et Ballard les premières chansons mesurées.</p> <p>1575 <i>Sonetz de P. de Ronsard</i>, de Ph. de Monte.</p> <p>1576 <i>El Parnaso</i>, d'Esteban Daza.</p>

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION — TECHNIQUE
<p>1565 <i>Musicae Lib. I Hymnos, Magnificat., Motecta</i>, de D. Ortiz (Venise).</p> <p>1566 <i>Liber I Missarum</i>, de F. Guerrero (Paris).</p> <p>1567 Deuxième livre de messes de Palestrina (comprenant la messe du pape Marcel).</p> <p>1569 Premier livre de motets de Palestrina. Première édition (incomplète) des psaumes en contrepoint fleuri, de C. Goudimel.</p> <p>1573 <i>Patrocinium musices</i>, de Lassus (messes, motets, passion, magnificats, etc.).</p> <p>1575 <i>Les Cantiones... sacrae</i>, de Byrd et Tallis.</p>	<p>1565 <i>Arte de tañer fantasia</i>, de Tomás de Santa María (Valladolid).</p> <p>1568 <i>Fronimo</i>, de Vincenzo Galilei (traité du luth comprenant un recueil de transcriptions d'œuvres italiennes).</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
<p>1576-1582 A Florence, la Camerata dei Bardi.</p> <p>à partir de 1580 Activité du luthier Gasparo da Saló à Brescia (fabrication de violons).</p> <p>1583 <i>Le chemin de perfection</i>, de sainte Thérèse de Jésus. La <i>zarabanda</i> interdite en Espagne.</p> <p>1585 Naissance de H. Schütz.</p>	<p>1577 Publication des madrigaux de Cyprien de Rore (partition avec barres de mesure).</p> <p>1578 <i>Obras de música para tecla, arpa y vihuela</i>, d'Antonio de Cabezon (Madrid). Les danses de Giorgio Mainerio (forment des suites en 4 mouvements).</p> <p>1579 <i>Fuor dell'humido nido</i>, madrigal de Pietro Strozzi chanté par Giulio Caccini (Florence).</p> <p>1580 Premier livre de madrigaux, de L. Marenzio.</p> <p>1581 Publication, à Prague, des <i>Ensaladas</i>, de Mateo Flecha l'Ainé. Représentation, à Vicence, d'<i>Edipo tiranno</i>, musique pour les chœurs d'A. Gabrieli (d'après Sophocle).</p> <p>1582 <i>Ballet comique de la Reyne</i>.</p> <p>1584 <i>Novum pratum musicum</i>, recueil pour luth, d'E. Adriaensen (Louvain).</p> <p>1585 <i>Livre de mélanges</i> de Cl. Le Jeune.</p> <p>1586 <i>Chansonnettes mesurées</i>, de J. A. de Baif, mises en musique à quatre voix par Jacques Mauduit.</p> <p>fin XVI^e s. <i>Anchor che col partire</i>, de N. de La Grotte : fantaisie pour orgue sur un madrigal de Cyprien de Rore.</p> <p>1587 et 1590 I^{er} et II^e livres de madrigaux à cinq voix, de Monteverdi.</p>

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
<p>1577 Messes et motets de Victoria (Rome, Madrid).</p> <p>1578 <i>Sacrarum... cantionum, Lib. I et II</i>, de Fernando de las Infantas (à Venise).</p> <p>1581 <i>Hymni totius anni</i>, de Victoria.</p> <p>1582 <i>Sacrae Cantiunculae</i>, à trois voix de Monteverdi.</p> <p>1583 A Genève, <i>Cent cinquante Psaumes</i> à cinq parties, de Pascal de l'Estocart (textes de Marot et de Th. de Bèze).</p> <p>1584 <i>Moteta... Lib. I</i>, de Nicasio Zorita (Barcelone).</p> <p>1585 Exécution du <i>Vexilla regis</i>, de Palestrina, à Rome sur la place Saint-Pierre.</p> <p>1586 Le premier recueil de chorals harmonisés de L. Osiander.</p> <p>1587 <i>Concerti</i>, d'Andrea et Giovanni Gabrieli.</p>	<p>1577 <i>De musica libri septem</i>, de Francesco Salinas (Salamanque) : harmonie, tempérament, rythme, etc.</p> <p>1581 <i>Dialogo della musica antica e della moderna</i>, de V. Galilei. <i>Il Ballerino</i>, traité de danse de F. Caroso.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
<p>1589 En France, assassinat de Henri III, guerre entre Henri IV et la Ligue.</p> <p>vers 1590 En France, les musiciens italiens du roi remplacés par des Français.</p> <p>1590-1612 Monteverdi au service de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue.</p> <p>1593 La <i>zarabanda</i> dansée à Séville à la procession de la Fête-Dieu.</p> <p>1594 Mort de Lassus (Munich), et de Palestrina (Rome).</p> <p>1595 Monteverdi suit le duc de Mantoue dans l'expédition de Hongrie.</p>	<p>1588 <i>Musica transalpina</i>, de Yonge (recueil de madrigaux italiens paru en Angleterre).</p> <p>1589 Intermèdes de Luca Bati pour l'<i>Esaltazione de la Croce</i>, de G. M. Cecchi (Florence). <i>Neue geistliche und weltliche Lieder</i>, de J. Eccard.</p> <p>1589 Les intermèdes présentés au mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine (à Florence).</p> <p>1590 <i>Mascarate piacevoli et ridicolose per il Carnevale</i>, de G. Croce. <i>Selva di varia ricreatione...</i>, d'O. Vecchi.</p> <p>1590-1591 <i>Il Satiro</i>, et <i>La disperazione di Fileno</i>, d'Emilio de' Cavalieri, livret de Laura Guidiccioni (Florence).</p> <p>1592-1605 III^e, IV^e, V^e livres des madrigaux à cinq voix, de Monteverdi.</p> <p>1594 Les madrigaux à quatre parties de Morley. <i>Airs</i>, de Cl. Le Jeune. <i>Dafne</i>, pastorale de Peri (Florence). <i>Amfiparnasso</i>, d'O. Vecchi (à Modène).</p> <p>1595 <i>Triaca musicale</i>, de G. Croce. <i>Canzonets</i> à deux parties et <i>Balletts</i> à cinq parties, de Morley. En France, les airs à plusieurs voix prennent le nom d'air de cour.</p> <p>1596 <i>Fantasia in eco</i>, d'A. Banchieri.</p> <p>1597 <i>First Booke of Songes or Ayres</i>, de Dowland. <i>Convito musicale</i>, d'O. Vecchi.</p>

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
<p>1588 <i>Psalmes, Sonets and Sougs</i>, de Byrd. <i>Motecta ad canendum tam cum quatuor, quinque, sex et octo vocibus, quam cum instrumentis composita</i>, de Bernardo Clavixo del Castillo (à Rome).</p> <p>1589 <i>Motecta</i>, de F. Guerrero. Le premier livre de ricercari, pour orgue, d'A. Gabrieli.</p>	<p>1588 <i>Orchésographie</i>, de Tabourot</p>
<p>1591 <i>My Ladye Nevells Booke</i>, de Byrd.</p>	<p>1592 <i>Prattica di musica</i>, de Ludovico Zacconi (Venise).</p>
<p>1593 Deux livres d'Offertoires à cinq voix, de Palestrina. <i>Intonationi d'organo</i>, d'A. et de G. Gabrieli.</p>	<p>1593 <i>Il Transilvano</i>, traité de l'orgue, de Girolamo Diruta.</p>
<p>1594 Le second livre de madrigaux spirituels de Palestrina.</p>	
<p>1597 Exemples précis d'orchestration dans <i>Sacrae Symphoniae</i>, d'A. Gabrieli.</p>	<p>1597 <i>A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke</i>, de Morley.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE PROFANE
<p>1598 Édit de Nantes et paix de Vervins. A Zurich, le chant fait sa rentrée à l'église.</p> <p>1598-1621 Règne de Philippe III d'Espagne.</p> <p>1599 Arrivée à Bruxelles des gouverneurs Albert et Isabelle. Monteverdi en Flandre avec le duc de Mantoue.</p>	<p>1598 Les premiers recueils de madrigaux de Farnaby, Cavendish, Wilbye et Weelkes. <i>La Pazzia senile</i>, d'A. Banchieri.</p> <p>1599 Les danses à cinq parties d'A. Holborne. <i>Airs</i>, de P. Cerveau. <i>The First Booke of Consort Lessons</i> de Morley.</p>

MUSIQUE SACRÉE	TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION – TECHNIQUE
<p data-bbox="132 337 508 388">1598 <i>Missae sex</i>, de Felipe Rogier (Madrid).</p>	<p data-bbox="526 493 899 544">fin XVI^e s. Apparition de la notation en partition.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
1600 <i>Odes</i> , de Ma- lherbe.		1600 <i>Missae, Magnifi- cat, Motecta, Psalmi</i> , de Victoria (Madrid).
1602 <i>La Lyre</i> , du Ca- valier Marin.		1602 <i>Cento Concerti ec- clesiastici</i> , de Viadana.
		1603 <i>Florilegium por- tense</i> (recueil de mo- tets utilisé en Alle- magne jusqu'au mi- lieu du XVIII ^e siècle).
	1604 Premier exemple de suite en quatre mouvements, de V. Hausmann.	1604 Psaumes (de 4 à 8 voix), de Sweet- linck.
1605 <i>Don Quichotte</i> , de Cervantès (1 ^{re} par- tie). <i>Macbeth</i> et <i>le Roi Lear</i> , de Shakespeare.		1605 <i>Musae Sioniae</i> , publié par M. Praeto- rius.

A 1760

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Aires	
1600 <i>La Rappresentazione di anima e di corpo</i> , de Cavalieri. <i>Euridice</i> , opéra de J. Peri, livret d'O. Rinuccini (à Florence). <i>Il Rapimento di Cefalo</i> , de G. Caccini, livret de G. Chiabrera (à Florence).	1600 <i>I fidi amanti</i> , de G. Torelli. <i>Studio dilettevole</i> , d'A. Banchieri.	1600 <i>Delle imperfettioni della moderna musica</i> , de Giov. Maria Artusi.
1601 <i>Ballet des nègres</i> (en France).	1601 <i>Madrigali per cantare e sonare a una e doi e tre voci</i> , de Luzzasco Luzzaschi, qui compose les premiers madrigaux avec accompagnement de clavier noté. <i>Metamorfosi musicale</i> , d'A. Banchieri. <i>Lustgarten</i> , de H. L. Hassler.	
1602 <i>Euridice</i> , de G. Caccini, livret d'O. Rinuccini (à Florence).	1602 <i>Le Nuove musiche</i> , de G. Caccini. 1602-1620 Six livres d' <i>Airs de cour à quatre et cinq parties</i> , de Guédron.	
1603 <i>Ballet des garçons de tavernes</i> (en France). <i>Ballet des princes espagnols</i> (en France).	1603 <i>Le Printemps</i> , de C. Le Jeune. <i>Thesaurus harmonicus</i> , de J.-B. Besard (premiers airs français au luth). 1603-1612 Parution de la plupart des chansons de C. Le Jeune.	
1604 <i>The Vision of the Twelve Goddesses</i> , de S. Daniel (à Londres).	1604 <i>Le Veglie di Siena ovvero i varii humori della musica moderna</i> , d'Orazio Vecchi.	
1605 <i>Ballet de la folie des folies</i> (en France).	1605 Cinquième livre de madrigaux, de Monteverdi.	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
		1606 <i>Missa pro defunctis</i> , de Du Caurroy.
1607 Fondation, à Florence, de l'Accademia degli Elevati, dirigée par Rinuccini.	1607 <i>Il primo libro delle sinfonie et gagliarde</i> , de Salomon Rossi.	1607 <i>Magnificat</i> , de Sebastián de Vivanco (Salamanque).
	1608 <i>Canzoni per sonare... a quattro, cinque et otto</i> , de G. Frescobaldi. Six livres d' <i>Airs de différents auteurs mis en tablature de luth</i> , de Gabriel Bataille.	
1609 Schütz, élève de Gabrieli à Venise.		1609 <i>Preces ecclesiasticae</i> , de Du Caurroy. 1609-1611 Les grands chorals pour orgue de M. Praetorius.
1610 Assassinat de Henri IV.	1610 <i>Fantaisies pour orgue</i> (posthumes), de Du Caurroy.	1610 <i>Sanctissimae Virgini Missa semis vocibus... ac Vesperae... cum nonnullis sacris concentibus</i> , de Monteverdi.
1611 <i>La Tempête</i> , de Shakespeare.	1611 Suites, de Paul Peurl. <i>Consort Lessons</i> , de Morley (2 ^e édition).	
	1612 <i>Parthenia</i> , recueil de pièces pour virginal, notamment de Byrd, Bull et Gibbons.	
1613 Monteverdi maître de chapelle à Saint-Marc de Venise. <i>El Celoso extremoño</i> , de Cervantès (condamne la sarabanda).		

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Airs	
1606 <i>Ballet des bohémiens</i> (en France).	1606 <i>Madrigali, arie, stanze, e scherzi diversi</i> , de D. Brunetti.	1607 <i>Del sonare sopra 'l basso</i> , d'Agostino Agazzari.
1607 En France : <i>Ballet des paysans et des grenouilles</i> , <i>Mascarade de la foire Saint-Germain</i> , <i>Ballet des échecs</i> . <i>Masque in honour of Lord Hay</i> , de Th. Campion (à Londres). <i>Orfeo</i> , de Monteverdi.	1607 <i>Prudenza giovenile</i> , d'A. Banchieri.	
1608 <i>Ballet des trois âges</i> (en France). <i>Dafne</i> , de Marco da Gagliano (à Mantoue). <i>Arianna</i> , de Monteverdi (Mantoue).	1608 <i>Il festino nella sera del giovedì grasso</i> , d'A. Banchieri.	
1609 <i>Ballet de la Reyne</i> (vers de Malherbe et Lingendes).	1609 <i>Primo libro di musiche da cantar solo</i> , de Sigismondo d'India.	
1610 <i>Ballet de M. le duc de Vendosme</i> ou <i>Ballet d'Alcine</i> .	1610 <i>Mélanges</i> (chansons), de Du Caurroy.	
1611-1613 <i>Mascherata di Ninfe di Senna</i> , avec musique de Peri, Gagliano et Francesca Caccini (à Florence).	1611 <i>Primo libro di madrigali</i> , de Schütz (à Venise). 1612 <i>Rimes françaises et italiennes</i> (chansons), de Sweelinck.	1613 <i>El Melopeo y maestro</i> , de P. Cerone (publié à Naples en espagnol).

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
1614 « <i>Editio Medicaea</i> », à Rome, du chant grégorien « réformé ».	1614 <i>Toccate e partite</i> , de Frescobaldi.	
	1617 <i>Affetti musicali</i> , de Biagio Marini (Venise, premières sonates pour violon seul).	
1618 Début de la guerre de Trente Ans; réduction des orchestres en Allemagne.		1618 <i>Opella nova I</i> , de J. H. Schein.
		1619 <i>Psaumes de David</i> , de Schütz.
1621 Avènement de Philippe IV; retour des Pays-Bas à l'Espagne.	1621 Publication, par Scheidt, d'un recueil de danses et de pièces instrumentales.	
	1623 <i>Hymnes pour toucher sur l'orgue avec les fugues et recherches sur leur plain-chant</i> , de J. Titelouze.	1623 <i>Histoire de la résurrection du Christ</i> , de Schütz. <i>Fontaine d'Israël</i> , de J. H. Schein.

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION — TECHNIQUE
Opéras — Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates — Airs	
1614 <i>Ballet des Argonautes</i> (en France).	1614 <i>Le Nuove musiche et nuova maniera di scriverle</i> , de Caccini. <i>Mottetti e madrigali per cantar solo</i> , de G. Allegri. Sixième livre de madrigaux de Monteverdi (contenant la transcription à cinq voix du <i>lamento d'Arianna</i>).	1614 <i>Traité de plainchant</i> d'Andrés de Monserrate.
1615 <i>Ballet du triomphe de Minerve</i> (en France). <i>Ballo di Donne Turche</i> , ballet de M. da Gagliano (à Florence).	1615 <i>Amphion sacré</i> (recueil d'airs paru à Lyon).	
1617 <i>Ballet de la délivrance de Renaud</i> (musique de Guédron, Bataille et A. Boesset, vers d'Ét. Durand, Bordier et Guédron). <i>Lovers made Men</i> , de N. Lanier.	1617-1628 Huit recueils d'airs de cour publiés par Ballard.	
1619 <i>Ballet de l'aventure de Tancrede en la forest enchantée</i> (en France). <i>La morte d'Orfeo</i> , de S. Landi.	1619 Septième livre de madrigaux de Monteverdi (contenant le ballet <i>Tirsi e Clori</i>).	
1621 <i>Ballet de la Reyne représentant le Soleil</i> (en France). <i>Apollon et les neuf Muses</i> , de Schütz.	1620 <i>Cantate e arie a voce sola</i> , d'A. Grandi (apparition du terme « cantata »).	1618 <i>Musicae compendium</i> , de Descartes.
1623 <i>Ballet des Bacchantales</i> (ballet de cour classique), en France.		

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
<p>1625 La Congrégation de l'Oratoire se fixe à Bologne. H. Scheidemann organiste à Sainte-Catherine de Hambourg.</p> <p>1627 <i>Sonnets</i>, de Góngora.</p>	<p>1626 <i>Magnificat</i> suivant les huit tons de l'Eglise, pour orgue, de J. Titelouze.</p> <p>1627 <i>Capriccio stravagante</i>, de C. Farina.</p>	<p>1625 <i>Cantiones sacrae</i>, de Schütz.</p> <p>1626 <i>Opella nova II</i>, de J. H. Schein.</p> <p>vers 1627 Messes d'A. Boessel.</p>
<p>1628-1662 Étienne Nau, compositeur de musique pour violon à la cour de Charles II d'Angleterre.</p>	<p>1628 <i>Canzoni...</i>, de G. Frescobaldi.</p> <p>avant 1630 <i>Fitzwilliam Virginal Book</i>.</p>	<p>1628 <i>Psautier de Becker</i>, de Schütz. Messe solennelle à 53 voix, d'O. Benevoli (jouée à Salzbourg).</p>

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Airs	
1624 En France : <i>Ballet des voleurs</i> . <i>Ballet du monde renversé</i> .	1624-1635 Cinq recueils d'airs au luth, d'É. Moulinié.	
1625 <i>Ballet des fées des forests de Saint-Germain</i> (en France). <i>Liberazione di Ruggero dall' isola di Alcina</i> , de Francesca Caccini (à Florence). Représentation scénique, à Venise, de <i>Il combattimento di Tancredi e Clorinda</i> , de Monteverdi.		
1626 <i>La Catena d'Adone</i> , de D. Mazzocchi.		1626 <i>Libro de tientos y discursos de musica... de organo, intitulado Facultad organica</i> , de F. Correa de Arauxo.
1627 En France : <i>Ballet de la douairière de Billebahaut</i> , <i>Ballet du sérieux et du grotesque</i> , <i>Ballet des Nymphes bocagères de la forest sacrée</i> (musique d'A. Boesset, vers de Boissier), <i>Ballet des garçons de Chevilly et des filles de Montrouge</i> . Première représentation de <i>Dafne</i> , pastorale de Schütz.		1627 <i>Méthode de guitarra</i> , de Briceño (Espagne).
1628 <i>Ballet des andouilles</i> (en France). <i>Flora</i> , de M. da Gagliano (à Florence).		
	1629 Filmer publiée à Londres une anthologie d'airs français. <i>Symphoniae sacrae</i> (1 ^{re} partie), de Schütz (Venise).	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
1630 <i>Aimer sans savoir qui</i> , de Lope de Vega.		
1631-1636 <i>La vie est un songe</i> , de Calderon.		1631 Une passion en forme de motet, de Demantius. Messe de Requiem, de Monteverdi (per- due).
1632 Naissance de Lul- ly.		
1634 Assassinat de Wal- lenstein. Fondation de l'Aca- démie française.		
1635 <i>Le Parnasse renou- velé</i> , de Gryphius.		
	1636 et 1639 Deux re- cueils de suites, d'A. Hammerschmidt.	
1637 Premier théâtre lyrique payant (à Ve- nise). <i>Discours de la mé- thode</i> , de Descartes.		1637 Publication de la <i>Missa pro defunctis</i> , d'É. Moulinié.
1638 Henri Du Mont s'installe à Paris.		1638 Une messe à deux chœurs, de N. Formé.

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Airs	
	1630 <i>Arie</i> , de G. Frescobaldi.	
1632 <i>Ballet des Cinq Sens de la Nature</i> (en France). Représentation, à Rome, de <i>San Alessio</i> , de S. Landi, livret de Rospigliosi.		
1635 En France : <i>Ballet de la merlaison</i> (airs et pas composés par Louis XIII), <i>Ballet de la Marine</i> , <i>Ballet des quatre monarchies chrétiennes</i> (musique d'E. Moulinié, vers de Tristan L'Hermite).	1636 <i>Arie musicali</i> , de F. Manelli. <i>Petits concerts spirituels</i> (1 ^{re} partie), de Schütz.	1636-1637 <i>Harmonie universelle</i> , de Mer-senne.
1637 <i>Erminia sul Gior-dano</i> , opéra de M. Rossi, d'après le Tasse.		
1638 <i>Ballet du mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne</i> (airs d'E. Moulinié).	1638 <i>Madrigali guerrieri ed amorosi</i> (huitième livre de madrigaux de Monteverdi).	
1639 <i>La Galatea</i> , opéra de L. Vittori. <i>Chi soffra, spera</i> , livret de Rospigliosi, musique de V. Mazzochi et M. Marazzoli.		1639 <i>Traité de la musique théorique et pratique</i> , de Parran.

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
1641 Début de la guerre civile en Angleterre; fermeture des théâtres, fin du masque de cour.	1643 <i>Airs de différents auteurs mis en tablature de luth</i> (XVI ^e livre, collection de Gabriel Bataille, terminée par Boesset).	1645 (?) Schütz compose <i>Die sieben Worte Christi am Kreuz</i> .
1643 Mort de Monteverdi, à Venise. Mort de Frescobaldi. Mort de Louis XIII.	1645 Premier recueil de suites, de J. Rosenmüller.	1648 <i>Grands chœurs spirituels</i> , de Schütz.
1647-1673 Abraham Vanden Kerckhoven, musicien de la cour et organiste à l'église Sainte-Catherine de Bruxelles.	1649 Sonates pour violon seul et basse, op. 5, d'Uccellini.	1650 <i>Messa a quattro voci et Salmi</i> , de Monteverdi (posthume).
1648 L'Espagne écrase l'insurrection napolitaine. Fin de la guerre de Trente Ans.	1650 Suites (précédées d'une « sinfonia » ou « sonata ») de J. R. Ahle et de M. Rubert. 1650-1661 <i>Livre d'orgue</i> , de L. Couperin.	
1649 Procès et exécution de Charles I ^{er} d'Angleterre.		

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Airs	
1640 Francesco Balducci compose un oratorio (premier emploi de ce terme).	1640 <i>Musiche sacre e morali</i> , de D. Mazzochi.	
1641 <i>Ballet pour la prospérité des armes de France</i> (musique de Chancy).		
1642 <i>L'Incoronazione di Poppea</i> , de Monteverdi (à Venise).	1642 <i>Airs de cour à quatre et cinq parties</i> , de Boesset (IX ^e livre). 1642-1649 <i>Weltliche Oden</i> , de Hammer-schmidt.	1642 <i>Discursos sobre el arte del danzado</i> , de Juan Esquivel.
1644 <i>Seelewig</i> , de Staden, livret de Harsdörffer.		
1645-1647 Représentation, à Paris, d'opéras italiens sous le patronage de Mazarin.		
1647 Représentation, à Paris, du <i>Mariage d'Orphée et d'Eurydice</i> (traduction de l' <i>Orfeo</i> de L. Rossi, livret de F. Buti).	1647 <i>Symphoniae sacrae</i> (2 ^e partie), de Schütz.	
1649 <i>Giasone</i> , opéra de P. F. Cavalli.		
	1650 <i>Symphoniae sacrae</i> (3 ^e partie), de Schütz.	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
1651 Veillot, maître de la chapelle royale.		
1653 Lully à la tête des « 24 violons du Roy ».	vers 1653 Pièces d'orgue, fantaisies, symphonies et pièces de clavecin, de L. Couperin.	1652 <i>Cantica sacra</i> , de Du Mont.
1654 <i>Lucifer</i> , de Vondel.	vers 1655 Pièces de clavecin, de Champion de Chambonnières.	1657 <i>Douze chants spirituels</i> , de Schütz.
1657 Christoph Bernhard en Italie, élève de Carissimi.	1658 Suites (précédées d'une « sinfonia » ou « sonata »), de J. J. Lœwe et de M. Kelz.	1658 Publication de <i>Meslanges de sujets chrestiens, cantiques, litanies et motets</i> , d'É. Moulinié.
1659 Paix des Pyrénées.	1660 <i>Fugues et caprices pour orgue</i> , de F. Roberday.	1659 <i>Paraphrase des psaumes de David en vers français</i> , de Th. Gobert (texte d'A. Godeau).
1660 Charles II d'Angleterre fonde un orchestre de vingt-quatre musiciens.		

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION — TECHNIQUE
Opéras — Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates — Airs	
	1651 <i>Airs de cour à quatre parties</i> , de Cambefort (1 ^{er} livre). <i>Madrigali e canzonette</i> à deux et trois voix, de Monteverdi (posthume).	
1653 <i>Ballet de la Nuit</i> , de Cambefort. <i>Cupid and Death</i> , de Gibbons et Locke.	1652 <i>Prima scelta di villanelle a due voci</i> (dernier recueil de villanelles; à Rome).	1652 <i>A Brief Introduction to the Skill of Music</i> , de J. Playford.
1654 Représentation, à Paris, des <i>Nozze di Peleo e di Teti</i> , opéra de C. Caproli. <i>Ballet du temps</i> , de Cambefort.		
1655 <i>Ballet des bienvenus</i> , de Lully.		
1656 <i>The First Dayes Entertainment at Rutland House...</i> , de d'Avenant.		
1657 <i>L'Amour malade</i> , de Lully.	1657-1667 <i>Arien</i> , d'A. Krieger.	
1658 <i>Alcidiane</i> , ballet de Lully (première ouverture à la française).		
1659 <i>Ballet de la raillerie</i> , de Lully. <i>Pastorale</i> , de Cambert.		1659 <i>Division-Violist</i> , de Chr. Simpson.
		1660 <i>Méthode de théorbe</i> , de N. Fleury.

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
<p>1660-1669 Le <i>Journal</i> de Pepys.</p> <p>1660 Mariage de Louis XIV (représentation de <i>Serse</i>, de Cavalli, ballets de Lully).</p>	<p>1664 Un recueil de sonates pour violon seul de J. H. Schmelzer (Vienne).</p>	<p>1664 <i>Miserere</i>, de Lully. <i>Weihnachtshistorie</i>, de Schütz (avec récitatifs dans le style italien).</p>
<p>1663 H. Du Mont et P. Robert, maîtres de la chapelle royale.</p>	<p>1665 <i>Pièces pour le violon</i>, recueil de Balard.</p>	<p>1665 <i>Passion selon saint Jean</i>, de Schütz.</p>
<p>1664 Création d'une académie de danse à Paris.</p>		<p>1666 <i>Passion selon saint Matthieu</i>, de Schütz.</p>
<p>1665 L. Grabu, maître de la chapelle royale d'Angleterre.</p>		
<p>1666 Mariage de Léopold I^{er} (représentation de <i>Il pomo d'oro</i>, de Cesti).</p>		
<p>1667 <i>Le Paradis perdu</i>, de Milton.</p>		
<p>1667-1669 Rospigliosi, pape sous le nom de Clément IX.</p>		
<p>1668 <i>Essai sur la poésie dramatique</i>, de Dryden. Naissance de F. Couperin le Grand.</p>		
<p>1669 A Paris, Perrin fonde l'Académie d'Opéra.</p>		<p>1669 <i>Messes royales</i>, de Du Mont.</p>

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Aires	
<p>1660 Représentation, à la cour d'Espagne, de <i>La púrpura de la rosa</i>, de Calderon, et de <i>Celos aun del aire matan</i>, de Calderon, musique de Juan Hidalgo.</p> <p>à partir de 1660 L'empereur Léopold I^{er} compose des oratorios dans le style italien.</p> <p>1661 <i>Ballet de l'impatience</i>, de Lully. <i>Les Fâcheux</i>, comédie-ballet de Molière et Lully. <i>La Dori</i>, de Cesti.</p> <p>1664 <i>La Princesse d'Élide</i> (intermèdes de Lully).</p> <p>1665 <i>Ballet de la naissance de Vénus</i>, de Lully.</p> <p>1667 <i>Le Sicilien</i>, comédie-ballet de Molière et Lully.</p> <p>1668 <i>Le Bourgeois gentilhomme</i>, comédie-ballet de Lully et Molière.</p> <p>1669 Représentation de <i>Pomone</i>, pastorale de Perrin et Cambert, à l'Académie d'Opéra.</p>	<p>1668 Aires d'É. Moulinié (avec basse continue). <i>Airs</i>, de Bacilly.</p> <p>1669 <i>Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution</i>, de J. de La Barre.</p>	<p>1668 <i>Remarques curieuses sur l'art de bien chanter</i>, de Bacilly.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	--- MUSIQUE --- INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
1670 <i>Pensées</i> , de Pascal.	vers 1670 <i>Consort of Four Parts</i> , de M. Locke.	vers 1670 Mise en mu- sique de l'année li- turgique par A. Pfler- ger.
1671 En Italie, l'Eglise autorise les femmes à faire du théâtre. Ouverture de l'Aca- démie royale de Mu- sique (avec <i>Pomone</i> , de Cambert).	1670-1680 Deux « sin- fonie » de Stradella, en fait, concerti grosi.	1670 à 1683 Du Mont et Robert composent des motets.
1672 J. Banister orga- nise des concerts à Whitefriars (Lon- dres). 1672-1673 J. Ph. Krie- ger à Rome.	1671 Les sonates de Le- grenzi.	1671 <i>Magnificat alle- mand</i> , de Schütz.
1674-1682? Kusser à Paris, élève de Lully.	vers 1675 <i>Passacaille</i> , de Biber.	1672 Une Passion (cho- rale) de Sebastiani.
1677 <i>Phèdre</i> , de Racine.	1675 <i>Trattenimenti mu- sicali</i> , de G. M. Bo- noncini.	1673 Une Passion (cho- rale) de Theile.
	1676-1677 <i>Deux Livres de clavecin</i> , de N. Le- bègue.	
	1676-1685 <i>Trois Livres d'orgue</i> , de N. Lebè- gue.	1677 Première audition du <i>Te Deum</i> , de Lul- ly.

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Airs	
<p>1671 <i>Psyché</i>, comédie-ballet de Lully. Représentation, à Dresde, de <i>Dafne</i>, de Bontempi et Peranda (en traduction avec des lieder intercalés).</p> <p>1673 <i>Cadmus et Hermione</i>, tragédie en musique de Lully et Quinault.</p> <p>1674 A Covent Garden, <i>Ariane et Bacchus</i>, de Perrin, musique nouvelle de L. Grabu. <i>Alceste</i>, tragédie de Lully.</p> <p>1675 <i>Thésée</i>, tragédie de Lully.</p> <p>1676 <i>Atys</i>, tragédie de Lully.</p> <p>1678 <i>La Stellidauravendicata</i>, de F. Provenzale (à Naples).</p>	<p>1676 <i>Cantate et Canzonette</i>, de G. Legrenzi.</p>	<p>1672 <i>El porqué de la música</i>, d'Andrés Lorente.</p> <p>1676 <i>Musick's Monument</i>, de Th. Mace.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
<p>1678 Th. Britton fonde un club de musique à Londres.</p> <p>1679 Arrivée en France de Lorenzani; il est nommé maître de la musique de la Reine.</p> <p>1681 En France, les premières danseuses sur scène (<i>le Triomphe de l'amour</i>, de Lully et Beauchamp).</p> <p>1683 Naissance de J.-Ph. Rameau. Lorenzani nommé maître de chapelle des Théatins à Paris. Concours pour la chapelle royale : La Lande est nommé avec Minoret, Colasse et Goupillet.</p> <p>1684 M.-A. Charpentier, maître de musique au collège Louis-le-Grand.</p>	<p>1680 Purcell compose des fantaisies (et des In Nomine).</p> <p>1681 Trios d'église, op. 1, de Corelli.</p> <p>1682 Canzoni en forme de sonates, de Muffat. <i>Noëls</i> pour orgue, clavecin ou divers instruments, de N. Gigault. <i>Suites d'ouvertures suivant la méthode française</i>, de Küsser.</p> <p>1683 <i>Sonates à trois parties</i>, de Purcell. <i>Musikalische Sterbensgedanken</i>, de Pachelbel.</p>	<p>1683 <i>Te Deum et Jubilate</i>, de Purcell, à la première fête de la St Cecilia Society à Londres.</p> <p>1684 Publication des grands motets de Robert.</p>

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION — TECHNIQUE
Opéras — Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates — Airs	
1678 Inauguration, à Hambourg, de la Gänsemarktoper et première de la <i>Créa- tion, la Chute et le Relèvement de l'hom- me</i> , de J. Theile.		
1679 <i>Les Trois filles de Cécrops</i> , de J. W. Franck. <i>Bellérophon</i> , tragédie de Lully et Th. Cor- neille. <i>L'erreure innocente</i> , premier opéra d'A. Scarlatti.	à partir de 1679, A. Scarlatti compose six madrigaux et plus de six cents cantates de chambre.	
1680 <i>Proserpine</i> , tragé- die de Lully et Qui- nault.		
	1681 <i>Geistliche Lieder</i> , du pasteur Elmen- horst, musique de J. W. Franck.	
1682 <i>Persée</i> , tragédie de Lully.		
1683 <i>Phaéton</i> , tragédie de Lully.	1683 <i>Descente d'Orphée aux enfers</i> , de M.-A. Charpentier (proba- blement la première cantate française).	
1684 <i>Amadis</i> , tragédie de Lully.		

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
1685 Naissance de J. S. Bach, de G. F. Haendel et de D. Scarlatti.	1685 <i>Livre de musique pour l'orgue</i> , de N. Gigault.	1685 Première audition du <i>Quare fremuerunt</i> , de Lully.
1687 Mort de Lully.	1685 et 1694 Trios de chambre, op. 2 et 4, de Corelli.	1686 Publication posthume des grands motets à deux chœurs de Du Mont.
1688 En Angleterre, appel à Guillaume d'Orange; révolte, fuite de Jacques II.	1688 <i>Livre d'orgue</i> , d'A. Raison.	1687 M.-A. Charpentier compose son <i>Te Deum</i> .
	1689 Trios d'église, op. 3, de Corelli. <i>Livre d'orgue</i> , de J. Boyvin. <i>Livre de clavecin</i> , de J. H. d'Anglebert. <i>Musick's Hand-Maid</i> , recueil de musique pour virginal.	1689 <i>Motets à voix seule avec la Basse-continue</i> , de Nivers (composés pour Saint-Cyr).
	1689-1692 <i>Neue Clavierübung</i> , de Kuhnau.	
	1690 <i>Apparatus musico-organisticus</i> , de G. Muffat.	1690 <i>Messe à l'usage ordinaire des paroisses et Messe pour les couvents</i> , pour orgue, de F. Couperin.

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Airs	
<p>1685 <i>Roland</i>, tragédie de Lully. <i>Idylle sur la Paix</i>, pastorale de Lully. <i>Albion and Albanius</i>, de L. Grabu, livret de Dryden.</p> <p>1686 <i>Armide</i>, tragédie de Lully. <i>Acis et Galatée</i>, pastorale de Lully.</p> <p>1687 Représentation à Dresde de <i>La Gerusalemme liberata</i>, de Pallavicino.</p> <p>1688 Représentation d'<i>Oronthe</i>, de Lorenzani, à Chantilly.</p> <p>1689 <i>Dido and Æneas</i>, de Purcell.</p> <p>1690 <i>Dioclesian</i>, de Purcell, d'après un drame de Beaumont et Fletcher. <i>La Rosaura</i>, d'A. Scarlatti. <i>La Statira</i>, d'A. Scarlatti.</p> <p>1691 <i>King Arthur</i>, de Purcell, livret de Dryden.</p> <p>1692 <i>Giona</i>, de G. B. Vitali. <i>The Fairy Queen</i>, de Purcell, livret de Shadwell d'après le <i>Songe d'une nuit d'été</i>.</p>		<p>vers 1690 Les écrits de Werckmeister sur le tempérament égal.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
1694 Campra nommé maître de chapelle à Notre-Dame.	1693 <i>Diverse... partita</i> , de Froberger.	1693 Publication des motets de Lorenzani. Un recueil de cho- rals variés, de Pa- chelbel.
1696 Traité de Pigne- rol; renforcement des contacts entre la France et l'Italie.	1696 Publication pos- thume de <i>A Choice</i> <i>Collection of Lessons</i> , de Purcell.	1695-1710 La Lande compose ses princi- paux motets.
1698 Naissance de P. Métastase.	1698 <i>Concerti musicali</i> , de Torelli.	
1699 Fondation, à Ro- me, de l'Hospice lié- geois, par Darchis.	avant 1699 Quatre li- vres de <i>Pièces de luth</i> <i>sur les differens modes</i> , de Ch. Mouton.	
vers 1700 L'Opéra ita- lien pénètre en Es- pagne.	1699 <i>Livre d'orgue</i> , de N. Grigny.	
1700 Publication, en Angleterre, des œuvres de Corelli.	1700 <i>Biblische Histo- rien</i> , de Kuhnau.	1700 Une messe à qua- tre voix, de Campra.
1701-1714 Guerre de succession en Es- pagne.	1701 <i>Concerto di So- nate</i> , de T. A. Vitali. Douze concerti grossi de Muffat (dans le style italien).	

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Airs	
1693 Représentation de <i>Médée</i> , de M.-A. Charpentier. Représentation de <i>Didon</i> , de Desmarests. Représentation d' <i>Ar- mide</i> , de Lully, à la cour d'Espagne.		
1694 Le Vénitien P. A. Fiocco fonde à Bru- xelles un théâtre ly- rique.		
1695 <i>Giacobbe in Egitto</i> , de F. Gasparini. <i>Les Saisons</i> , opéra- ballet de Collasse.		
1696 Première repré- sentation, à Naples, du <i>Trionfo di Camilla</i> de M. A. Bononcini.		
1697 <i>L'Europe galante</i> , opéra-ballet de La Motte et Campra. <i>Issé</i> , pastorale hé- roïque de Destouches.	1697 <i>Harmonische Freude</i> , de Ph. H. Erlebach (lieder avec accompagnement ins- trumental).	
1698 <i>La caduta di de- cemviri</i> , d'A. Scar- latti.		
1699 <i>Amadis de Grèce</i> , de Destouches.	1699 <i>La Sirena amorosa</i> (recueil comportant des cantates de Bas- sani).	
1700 <i>Eraclea</i> , d'A. Scar- latti.	1700 <i>Nouvelles parodies bacchiques</i> , publiées par Ballard.	
1701 <i>Omphale</i> , de Des- touches.		

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
1702 Les ouvrages de Sauveur sur l'acoustique.	1702-1706 Recueils de suites avec ouverture de Johann Fischer et de J. Ph. Krieger.	1702 Première audition du <i>Judicium Salomonis</i> , de Charpentier.
1703 J. S. Bach, organiste de la ville d'Arnstadt.	1702 <i>Ariadne musica</i> , de Fischer (préludes et fugues pour orgue, dans tous les tons).	1703 <i>Messe</i> pour orgue, de G. Corrette.
1704 (?) Mort de F. Provenzale.	1703 Premières œuvres pour orgue de J. S. Bach.	1703-1705 F. Couperin publieses <i>Motets pour la Chapelle Royale</i> .
1705 Haendel en Italie.	1706 <i>Premier livre de pièces de clavecin</i> , de Rameau.	1704 <i>Denn Du wirst meine Seele</i> , première cantate de J. S. Bach.
1707 Conquête du royaume de Naples par les coalisés. J. S. Bach, organiste de la ville de Mühlhausen.	1708 <i>Premier livre d'orgue</i> , de P. Du Mage.	1705 <i>Abendmusiken</i> , de Buxtehude.
1708 J. S. Bach, organiste de la cour de Weimar.	1709 <i>Concerti grossi</i> , op. 8, de Torelli (posthume).	1707 <i>Psaumes latins</i> , de Haendel. Cantate <i>Aus der Tiefe</i> (Psaume "De profundis"), de J. S. Bach.
1709 Construction des premiers pianos par Cristofori, à Florence.		1708 <i>Cantates françoises sur des sujets tirez de l'Écriture</i> , d'Elisabeth Jacquet de La Guerre.

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Airs	
	1702-1706 Premières cantates de Rameau.	1702 <i>Parallèle des Ita- liens et des Français</i> , de l'abbé Ragueneau.
1704 <i>Iphigénie en Tau- ride</i> , de Desmarets. <i>Le Carnaval et la Fo- lie</i> , de Destouches. <i>Almira</i> , de Haendel.		1704-1705 <i>Comparaison de la musique ita- lienne et de la musique française</i> , de Lecerf de La Viéville.
1705 <i>Arsinoë</i> , de Clay- ton, livret italien de T. Stanzani. Premières d' <i>Almira</i> et de <i>Nero</i> , de Haen- del (à Hambourg).		
1706 <i>Alcyoné</i> , de Ma- rin Marais.		
1706-1709 <i>Il Trionfo di Camilla</i> , de M. A. Bo- noncini, joué à Lon- dres pendant quatre saisons.		
1707 <i>Mitridate Eupa- tore</i> , d'A. Scarlatti (à Venise). <i>Rosamond</i> , de Clay- ton, livret d'Addison. <i>Rodrigo</i> , de Haendel (à Florence).		1707 <i>A Compleat Meth- od for Attaining to Play a Thorough Bass</i> , de G. Keller.
1708 <i>La Resurrezione</i> , oratorio de Haendel (à Rome). <i>Il Trionfo del Tempo</i> , oratorio de Haendel.	1708 <i>Cantates fran- çaises</i> , de Camprea.	1708 <i>Réflexions sur l'o- péra</i> , de Barthold Feind.
1709 Première d' <i>Agrip- pina</i> , opéra de Haen- del (à Venise).		

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
1710 Haendel en Angleterre. Création de l'Academy of Ancient Music (à Londres).		
1712 <i>Jésus martyrisé et mourant pour les péchés du monde</i> , de Brockes.	1712 Parution de <i>L'Estro armonico</i> (1 ^{er} recueil de concertos), de Vivaldi.	1711 <i>Actus tragicus</i> , de J. S. Bach.
1713 Bulle <i>Unigenitus</i> , condamnation des jansénistes.	1713 <i>Premier livre de clavier</i> , de F. Couperin. <i>Suites</i> pour orgue, de Clérambault.	
1714 En Angleterre, avènement de George I ^{er} , électeur de Hanovre. Les concertos de Vivaldi commencent à être diffusés en Allemagne. Traité de Rastatt; les Pays-Bas sont donnés à l'Empereur. Naissance de Gluck.		
1717 J. S. Bach au service du prince Léopold d'Anhalt-Cöthen.	1717 <i>Second livre de clavier</i> , de F. Couperin. <i>Orgelbüchlein</i> , de J. S. Bach.	1715 <i>Trois Leçons de Ténèbres</i> , de F. Couperin.
	1718 <i>Premier livre de clavier</i> , de J. F. Dandrieu.	1716 <i>La Passion selon Brockes</i> , de Haendel (première audition, 1717).
	1720 <i>Suites de pièces pour le clavier</i> , de Haendel.	1718 <i>Chandos Anthems</i> , de Haendel.

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Aires	
<p>1710 Première de <i>Rinaldo</i>, de Haendel (à Londres). <i>Crésus</i>, de Keiser. <i>La Principessa fidele</i>, d'A. Scarlatti. <i>Les fêtes vénitiennes</i>, de Campra.</p> <p>1712 <i>Callirhoé</i>, de Destouches.</p> <p>1714 <i>Les fêtes de Thalie</i>, de Mouret.</p> <p>1715 <i>Tigrane</i>, d'A. Scarlatti. <i>Amadigi di Gaula</i>, de Haendel.</p> <p>à partir de 1715 Vingt-neuf oratorios de J. Mattheson.</p> <p>1718 <i>Telemaco</i>, d'A. Scarlatti.</p> <p>1720 Fermeture de l'opéra de Leipzig. <i>Acis and Galatea</i>, de Haendel.</p>	<p>1710 - 1726 <i>Cantates françaises</i>, à une et à deux voix, de Clérambault.</p> <p>1716 <i>Was mir behagt</i>, cantate de J. S. Bach.</p>	<p>1713 <i>Der neueröffnete Orchester</i>, de J. Mattheson.</p> <p>1714 Découverte des sons différentiels par G. Tartini.</p> <p>1717 <i>L'Art de toucher le clavecin</i>, de F. Couperin.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
<p>1723 Campra nommé sous-chef de musique de la chapelle royale. J. S. Bach, cantor de l'école Saint-Thomas de Leipzig.</p> <p>1725 Mort d'A. Scarlatti. A Paris, Philidor fonde le Concert spirituel.</p> <p>1726 <i>Les voyages de Gulliver</i>, de Swift.</p> <p>1727 George II, roi d'Angleterre.</p> <p>1728-1731 Séjour à Rome de J. N. Halma.</p> <p>1729 Naissance d'A. Soler. Naissance de P. Van Maldere à Bruxelles.</p>	<p>1721 Les « concertos brandebourgeois », les suites françaises et anglaises de J. S. Bach.</p> <p>1722 <i>Troisième livre de clavecin</i>, de F. Couperin. <i>Le clavecin bien tempéré. 1^{er} livre</i>, de J. S. Bach.</p> <p>1724 <i>Deuxième livre de clavecin</i>, de Rameau.</p> <p>1726 <i>Les quatre saisons</i>, de Vivaldi.</p>	<p>1721 Une passion (chorale) de Kuhnau.</p> <p>1723 <i>Passion selon saint Jean</i>, de J. S. Bach. <i>Le Magnificat</i>, de J. S. Bach.</p> <p>1724 <i>Estro poetico-armonico</i>, psaumes de Marcello. <i>Christ lag in Todesbanden</i>, cantate de J. S. Bach.</p> <p>1727 <i>Coronation Anthems</i>, de Haendel.</p> <p>1729 <i>Passion selon saint Matthieu</i>, de J. S. Bach.</p>

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Airs	
1720-1732 <i>Esther</i> , oratorio en anglais, de Haendel.		
1721 <i>Les Éléments</i> , opéra-ballet de Destouches et La Lande. <i>Griselda</i> , d'A. Scarlatti (son dernier opéra).		1721 <i>Il teatro alla moda</i> , de Benedetto Marcello (satire).
1722 <i>Ottone</i> , de Haendel.		1722 <i>Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels</i> , de Rameau.
1723 <i>Les fêtes grecques et romaines</i> , opéra-ballet de Collin de Blamont. Représentation, à Prague, de <i>Costanza e fortezza</i> , de J. J. Fux.		
1724 <i>Giulio Cesare</i> , de Haendel. <i>Tamerlano</i> , de Haendel.	1725 <i>Der zufriedengesetzte Aolus</i> , cantate de J. S. Bach. Deuxième livre d'Anna Magdalena Bach.	
1726 <i>Pyrame et Thisbé</i> , de Rebel et Francœur. <i>Les stratagèmes de l'amour</i> , de Destouches.		
1727 <i>Les amours des dieux</i> , de Mouret.	1727 <i>Ode funèbre</i> , de J. S. Bach.	
1728 <i>The Beggar's Opera</i> , de John Gay.	1728 <i>Le berger fidèle</i> , cantate de Rameau.	
		1729 <i>Tentamen novae theoriae musicae</i> , de L. Euler (acoustique musicale).

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
<p>1730 <i>Le jeu de l'amour et du hasard</i>, de Marivaux. <i>Don Juan</i>, de Goldoni. <i>Passione</i>, livret de Métastase.</p> <p>1731 <i>Sant' Elena</i>, livret de Métastase.</p> <p>1732 Naissance de Haydn.</p> <p>1733 Friedemann Bach, organiste à Dresde. Mort de F. Couperin le Grand.</p>	<p>1731 <i>Troisième livre de clavecin</i>, de Rameau. Les six partis pour clavecin, de J. S. Bach.</p> <p>1732 Concerti grossi, de Geminiani (à Londres).</p> <p>à partir de 1732 <i>Blumenstrauss...</i> de J. K. F. Fischer.</p> <p>1733 <i>L'arte di violino</i>, concertos et caprices, de Locatelli.</p> <p>1734 Sonates pour violon, op. 1, de Tartini.</p> <p>1735 Deuxième partie de <i>Clavierübung</i>, de J. S. Bach (avec le concerto italien). <i>Les sons harmoniques</i> (sonates pour violon), de Mondonville.</p>	<p>1730 <i>Eine feste Burg</i>, cantate de J. S. Bach.</p> <p>1733 Envoi, à Dresde, du <i>Kyrie</i> et du <i>Gloria</i> de la « Messe en si » de J. S. Bach.</p> <p>1734 <i>Oratorio de Noël</i>, de J. S. Bach.</p> <p>1736 <i>Stabat Mater</i>, de Pergolèse.</p>

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Airs	
		1731 <i>Grosse Generalbass - Schule</i> de J. Mattheson.
1732 <i>Le triomphe des sens</i> , de Mouret. <i>Jephthé</i> , tragédie de Pinolet de Montéclair.	1732 <i>Cantate du café</i> , de J. S. Bach.	1732 <i>Musicalisches Lexikon</i> , de J. Walther.
1733 <i>Athalia</i> , de Haendel. <i>Déborah</i> , oratorio de Haendel. <i>Hippolyte et Aricie</i> , tragédie de Rameau (livret de Pellegrin). <i>La Serva padrona</i> , opera buffa de Pergolèse.		
1735 <i>Les Indes galantes</i> , opéra-ballet de Rameau. Première, à Rome, d' <i>Olimpiade</i> , de Pergolèse (livret de Métafaste). <i>Alcina</i> , de Haendel.		
1736 <i>Atalanta</i> , de Haendel.	1736 <i>Le livre de chant</i> de Schemelli. 1736-1745 <i>Die singende Muse an der Pleisse</i> , recueils de lieder de J. S. Scholze.	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
1737 Gluck, élève de Sammartini, à Milan.	1737 Les trente premiers <i>Esercizi per gravicembalo</i> , de D. Scarlatti (à Madrid).	1737 <i>Funeral Anthem</i> , de Haendel (pour la mort de la reine Caroline). 1737 et 1738 Deux livres de psaumes à grand chœur, de Campora.
1738 J. N. Hamal fonde les concerts spirituels à l'Hôtel de ville de Liège.	1738 Parution des six premiers concertos pour orgue, de Haendel.	
1739-1740 <i>Lettres familières écrites d'Italie</i> , de Charles de Broses.	vers 1739 <i>Sonates à trois parties</i> , d'Arne. 1739 <i>Chorals du Dogme</i> , de J. S. Bach.	
1740 Frédéric II, roi de Prusse. Ph. Emm. Bach, son claveciniste de chambre.		
1741-1780 Charles de Lorraine; efflorescence nouvelle de la musique à la cour de Bruxelles.		
1742 <i>Les nuits</i> , de Young.	1742 Les sonates et les concertos, de J. M. Leclair.	1743 <i>Dettingen Te Deum</i> , de Haendel.
	1744 <i>Sonate accademica</i> , de F. M. Veracini. <i>Le clavecin bien tempéré</i> (2 ^e livre), de J. S. Bach.	
	1744-1745 Symphonies de Sammartini, Albinoni, Joh. Stamitz et Wagenseil.	
	1745 <i>Sonates à trois parties</i> , de Boyce.	

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Airs	
1737 <i>Castor et Pollux</i> , tragédie lyrique de Rameau.		
1738 <i>Saül</i> , de Haendel. <i>Israël en Égypte</i> , ora- torio de Haendel. Fermeture de l'Opéra de Hambourg.		
1739 <i>Susanna</i> , de Haen- del. <i>Dardanus</i> , tragédie ly- rique de Rameau.		
1740 <i>Deidamia</i> , dernier opéra de Haendel.		1740 <i>Grundlage einer Ehrenpforte</i> , de Mat- theson (recueil de biographies).
1741 <i>Le Messie</i> , orato- rio de Haendel.		
	1742 - 1752 <i>Sammlung neuer Oden und Lie- der</i> , de J. V. Görner.	
1743 <i>Joseph et ses frères</i> , de Haendel.		
1744 <i>Belsazar</i> , de Haendel. <i>Herakles</i> , de Haen- del. <i>I Pellegrini al sepol- cro di N.-S.</i> , de Hasse.		
1745 <i>Platée</i> , comédie lyrique de Rameau. <i>Pygmalion</i> , acte de ballet de Rameau. <i>Acante et Céphise</i> , pastorale héroïque de Rameau.		

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	MUSIQUE INSTRUMENTALE	MUSIQUE RELIGIEUSE
<p>1747 Mort d'Antonio Litteres. Mort de Francisco Valls.</p> <p>1747-1771 Odes, de Klopstock.</p> <p>1750 Mort de J. S. Bach (à Leipzig).</p> <p>1751 <i>Discours préliminaire à l'Encyclopédie</i>, de d'Alembert.</p> <p>1752 En France, la querelle des Bouffons.</p> <p>1753 <i>Lettre sur la musique française</i>, de Rousseau.</p> <p>1756 Naissance de W. A. Mozart.</p> <p>1756-1763 Guerre de Sept Ans.</p> <p>1759 Mort de Haendel, à Londres.</p> <p>fin 1763 Arrivée de Mozart à Paris.</p> <p>1764 Mort de Rameau, à Paris.</p>	<p>1747 <i>L'Offrande musicale</i>, de J. S. Bach.</p> <p>1749 <i>L'Art de la fugue</i>, de J. S. Bach.</p> <p>1750 <i>Eight Symphonies</i>, op. 2, de Boyce.</p> <p>1755 Premier quatuor à cordes, de Haydn.</p>	<p>1^{er} janvier 1746? <i>Singet dem Herrn</i>, motet de J. S. Bach.</p>

MUSIQUE LYRIQUE		TRAITÉS DE MUSIQUE NOTATION - TECHNIQUE
Opéras - Oratorios Ballets	Madrigaux Cantates - Airs	
1746 <i>Judas Macchabée</i> , de Haendel. <i>Occasional Oratorio</i> , de Haendel. <i>Sant' Elena al calva- rio</i> , de Hasse.		
1747 <i>Josué</i> , de Haendel. <i>Alexander Balus</i> , de Haendel.		
1748 <i>Samson</i> , de Haen- del.		
1748-1749 <i>Salomon</i> , de Haendel.		
1749 <i>Théodora</i> , de Haendel. <i>Zoroastre</i> , tragédie lyrique de Rameau.		
1750 <i>La conversione di Sant' Agostino</i> , de Hasse.		1750 <i>Démonstration du principe de l'harmoni- e</i> , de Rameau.
1751 <i>Jephthé</i> , oratorio de Haendel.		
1752 <i>Le devin du vil- lage</i> , de Rousseau.		
1754 Dernière représen- tation d'un opéra alle- mand baroque à Ru- dolstadt (Thuringe). <i>Anacréon</i> , acte de ballet de Rameau.		1754 <i>Trattato di musica secondo la vera scien- za dell' armonia</i> , de G. Tartini.
1755 <i>La Mort de Jésus</i> , de Graun.		
1762 <i>Orphée</i> , de Gluck.		
1764 <i>Les Boréades</i> , tra- gédie lyrique de Ra- meau.		

GLOSSAIRE DES PRINCIPAUX
TERMES TECHNIQUES

GLOSSAIRE DES PRINCIPAUX TERMES TECHNIQUES

- ACCENTUS** : Élévation mélodique en concordance avec l'accent latin du mot.
- ACCORD** : Ensemble de sons simultanés. Traditionnellement, les accords se forment par tierces superposées. L'accord est dit renversé si l'étagement des tierces n'est pas fait sur le son le plus grave de l'accord (la tierce renversée devient une sixte). L'accord est dit incomplet s'il lui manque des sons dans l'étagement des tierces (ex. : *do-mi-si*, sans le *sol*).
- AIR** : Mélodie chantée, en principe, avec acceptions diverses en ce qui concerne sa forme architecturale.
- ALLEMANDE** : Depuis 1550, chez Artaingnant, nom d'une danse à la manière des rondes allemandes, par opposition à la pavane; cette danse est un élément caractéristique de la suite instrumentale française.
- ALTUS** : Synonyme d'alto : voix « haute » par rapport à la « teneur » (ténor) qui sert de base à la composition d'une œuvre au Moyen âge.
- AMBITUS** : Étendue du grave à l'aigu.
- ANACROUSIQUE** : Se dit d'une mélodie commençant immédiatement avant la barre de mesure, le son suivant cette dernière étant psychologiquement affecté d'une certaine lourdeur. Le son précédant la barre de mesure se nomme *anacrouse*.
- ANTHEM** : Composition anglicane sur un texte religieux (de forme variable).
- ANTIPHONAIRE** : Recueil des antiennes en chant grégorien, livre réservé aux chantes (antiennes de psaumes).
- ANTIPHONER** : Chanter en deux groupes qui se répondent.
- ANTIPHONIE** : Chant d'alternance entre deux chœurs.
- ANTIQUE (MUSIQUE MESURÉE A L')** : Essai d'application à la poésie et à la musique françaises de la rythmique grecque (XVI^e siècle).
- APPOGGIATURE ou APPOGIATURE** : Son appuyé : son étranger à un accord mais qui se résout immédiatement par un intervalle mélodique de seconde sur l'un des sons constitutifs de ce même accord; a une forte valeur expressive et demande un renforcement d'intensité.
- ARIA** : Air, en italien. L'*aria da capo* comporte une reprise (forme A B A).
- ARIOSO** : Style intermédiaire entre le récitatif (où le rythme verbal prédomine) et l'air (où c'est le rythme mélodique qui prédomine).
- ARMURE** : Signes solfégiques au début d'une portée, qui renseignent approximativement sur le ton et le mode de ce qui est écrit sur cette portée.
- ARS ANTIQUA** : Technique ancienne par opposition à la « technique nouvelle » de l'*ars nova*.
- ATTAQUE** : L'attaque d'un son — la manière de le produire —, a un effet sur le caractère de ce son et de la mélodie qui contient plusieurs de ces sons. C'est sur les différentes façons d'attaquer les sons que l'on juge les interprètes.
- AUGMENTER** : Une mélodie en croches répétée ensuite en noires ou en blanches est dite augmentée.
- AULODIE** : Chant accompagné par l'aulos.
- AYRE** : Forme anglaise de l'air.

2048 GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES

BAILE : Terme espagnol qui désigne la danse.

BALLADE : Chanson à danser qui a donné son nom à l'une des nombreuses formes de la chanson savante au Moyen âge.

BARCAROLLE : Chanson, puis pièce musicale où le compositeur s'inspire du rythme des vagues, du clapotis de l'eau, etc.

BARZELLETTA : Forme primitive de la frottola.

BASSE : Partie ou voix la plus grave dans un ensemble. La basse *continue* est la partie notée et supportant des chiffres exprimant les accords, dans la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. La basse *fondamentale* et la basse *harmonique* désignent les sons les plus graves des accords, en considérant leur état de non-renversement. La basse *contrainte*, *obstinée* ou *invariable* est celle qui sert de fondement architectural dans des formes telles que passacaille, chaconne, etc.

BASSE-DANSE ou **BASSE-DANCE** : « Danse par bas ou sans sauter » aux XV^e et XVI^e siècles, par opposition aux danses « sautillantes ».

BASSUS, voir : **BASSE**.

BERGERETTE : Danse du XVI^e siècle, du genre des « basses-danses », la plupart du temps en mesure à 6/8.

BICINIUM : Terme technique par lequel on désigne les polyphonies à deux parties dans la musique du XV^e et du XVI^e siècle.

BOURRÉE : Danse d'origine auvergnate, connue depuis le milieu du XVI^e siècle.

BRANLE ou **BRANDO** : Ronde dansée (et souvent chantée) dans la musique du XVI^e et du XVII^e siècle.

CACCIA, voir : **CHACE**.

CADENCE : Fin de phrase musicale. La cadence *plagale* (« à côté ») complète et affirme la cadence *parfaite*. La cadence *rompue* est une cadence incomplète, dans laquelle le discours est « suspendu » au lieu d'être clos.

CALATA : Chanson à danser d'un rythme très gai dans la musique italienne dès le XIV^e siècle.

CANARIE : Danse des XVI^e et XVII^e siècles, analogue à la gigue.

CANCION : Chanson, en espagnol.

CANTATE : Œuvre chantée, par opposition à sonate, œuvre sonnée (ou jouée).

CANTILENA : Pièce instrumentale en style de chanson accompagnée (XIV^e siècle). Actuellement, le mot *cantilène* désigne souvent la ligne du chant.

CANTILLATION : Manière de chanter ou de réciter musicalement un texte littéraire.

CANTUS FIRMUS : Mélodie servant de base architecturale à une œuvre musicale (à partir du XVI^e siècle).

CANZONE : Étymologiquement, chanson; mais plus spécialement réservé, à partir du XVI^e siècle, aux pièces instrumentales à caractère chantant ou adaptées à partir de chansons. (*Canzone da sonar* : forme primitive de la sonate.)

CAPRICCIO : Pièce fuguée dans la musique instrumentale du XVI^e et du XVII^e siècle (encore chez J.-S. Bach, 2^e partita).

CAROLE : Ancien nom de la ronde dansée. En Angleterre, longtemps associée à la poésie d'origine (*carol*).

CATCH : Forme de chant anglais, souvent en canon (*caccia*).

CAVATINE : Air d'opéra, qui se distingue de l'*aria da capo* par l'absence de répétitions et de (longues) vocalises.

CENTONISATION : Procédé de composition, surtout dans le plain-chant, qui consiste à réunir des éléments pris à diverses compositions déjà existantes.

CHACE ou **CHASSE** : Pièce en canon, dont le texte se rapporte souvent à la chasse.

CHACONNE ou **CHACONE** : Forme de composition, dans laquelle un motif de quatre ou huit mesures est répété un grand nombre de fois, avec ou sans variation mélodique, mais toujours avec des variations harmoniques.

CHORAL : Nom donné aux mélodies liturgiques luthériennes qui servent de fondement architectural à un grand nombre de pièces vocales ou instrumentales de la musique allemande à partir du XVI^e siècle.

CHROMATIQUE : Désigne l'intrusion de sons supplémentaires dans la gamme naturelle et simple (diatonique).

CITHARODIE : Chant accompagné de la cithare.

CLAUSULA : Terme général désignant toute terminaison dans la musique

GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES 2049

- liturgique. Au XVI^e siècle, synonyme de cadence. A l'origine des anciennes formes polyphoniques.
- CLEF** : Signe solfégique placé en début de portée et qui indique la position d'un son de référence.
- COLOR** ou **COLORATION** : Enrichissement d'une simple ligne mélodique (trilles, mordants, etc.).
- COLORATURE** : Enrichissement d'une ligne mélodique par de nombreux sons rapides et dans l'aigu. Par extension, voix de soprano léger capable de chanter de tels passages enrichis.
- CONCERTINO** : Groupe de solistes par opposition au *concerto grosso* qui constitue la masse de l'orchestre (ou l'ensemble).
- CONCERTO GROSSO** : Forme instrumentale qui tire parti de l'opposition entre un grand groupe (orchestral) et un petit groupe (soliste) d'instrumentistes.
- CONDUCTUS** : A l'origine, chant qui accompagne un déplacement pendant l'office. Au XIII^e siècle, genre polyphonique consistant en une voix organale (teneur) inventée et ornée de contrepoints en déchant.
- CONTINUO** : Ensemble des instruments qui réalisent la basse continue.
- CONTRA** : Abréviation de contre-teneur.
- CONTRAFACITUM** : Procédé qui consiste à modifier pour l'usage profane un texte musical religieux, ou inversement.
- CONTRATENOR**, voir : **CONTRE-TENEUR**.
- CONTRE-EXPOSITION** : Deuxième exposition d'une mélodie, d'un thème, etc.
- CONTREPOINT** : Dérivé du latin : *punctum contra punctum* (note contre note); combinaison simultanée de deux ou plusieurs mélodies. Dans le contrepoint *fleuri*, la combinaison est de plusieurs notes contre une note.
- CONTRE-SUJET** : Mélodie qui accompagne le sujet (thème) dans une œuvre fuguée.
- CONTRE-TENEUR** : Mélodie au grave de la teneur dans les polyphonies médiévales.
- COURANTE** : Danse à trois temps, l'une des formes le plus fréquemment utilisées dans la suite instrumentale.
- CUATRO** : Pièce polyphonique à quatre parties dans la musique espagnole du XVI^e siècle.
- DA CAPO** : Indique une reprise.
- DÉCHANT** ou **DISCANTUS** : Mélodie superposée à une mélodie donnée, forme primitive du contrepoint.
- DÉCLAMATION CHANTÉE** : Synonyme de récitatif.
- DEGRÉ** : Désigne l'emplacement d'un son dans une gamme donnée (*sol* est 5^e degré-5^e son dans la gamme d'*ut*, mais 1^{er} degré dans la gamme de *sol*, etc.). Les *bons* degrés sont le 1^{er}, le 4^e (sous-dominante) et le 5^e (dominante). Les degrés *secondaires* sont les autres degrés de la gamme diatonique. Les degrés *altérés* sont ceux qui n'existent que dans la gamme chromatique.
- DESSUS** : Partie supérieure d'un ensemble polyphonique ou instrument le plus aigu d'un groupe d'instruments.
- DÉTIMBRER** : Supprimer les harmoniques d'un son (les harmoniques caractérisent et individualisent le timbre particulier à chaque son).
- DIAPHONIE** : Chant à deux voix parallèles (non à l'unisson).
- DIATONIQUE** : Etat d'un ensemble de sons (consécutifs ou simultanés) qui s'inscrit dans la gamme diatonique naturelle, à l'exclusion des degrés altérés.
- DIFERENCIA** ou **DIFERENCIA** : Synonyme de variation, dans la musique espagnole.
- DIMINUTION** : Diminution des durées d'une suite de sons. Un thème en blanches qui se présente en noires ou en croches est en diminution.
- DIVERTISSEMENT** : Pièce intercalée dans une comédie ou un opéra. — Partie de la fugue.
- DOMINANTE** : En régime modal ou tonal, son sur lequel se porte la mélodie avant de retourner à sa finale. Dans la musique moderne, la dominante répond au 5^e degré.
- DOUBLE** : Synonyme de variation, en particulier dans la musique des suites de danses, où le double est la répétition ornée et variée d'une danse.
- DUCTIA** : Danse du XIII^e siècle.

2050 GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES

ÉCHELLE : Ensemble de sons dont dispose le compositeur pour composer sa musique. L'échelle *pentatonique* exclut le demi-ton. L'échelle *naturelle* tient compte de l'« évidence » des intervalles de quinte, quarte, tierce et sixte. L'échelle *tempérée* « rectifie » l'échelle naturelle afin de permettre les modulations dans tous les tons.

EMMÈLE : Intervalle de modulation. Tous les intervalles dont les notes comportent un rapport inférieur à celui de la quarte (Farabi). Ces intervalles appartiennent à la catégorie des « petits intervalles consonnants ». On en distingue trois sortes : grand, moyen, petit.

ENHARMONIE : Procédé harmonique qui consiste à donner à un son altéré une signification différente de celle que lui confère son origine (un *fa* dièse, 4^e degré élevé en *do*, peut être pris pour un *sol* bémol, 4^e degré en *ré* bémol).

ENHARMONIQUE : Qui opère une distinction entre des intervalles plus petits que le demi-ton.

ENSALADA : Synonyme de quolibet dans la musique espagnole.

ENTREMÈSES : Synonyme d'entremets ou interlude.

ESTAMPIE : Danse (chantée ou non) dans la musique du XIII^e et du XIV^e siècle.

ESTRAMBOTE : Forme espagnole du strambotto.

EXPOSITION : Première présentation d'un thème, d'une mélodie ou d'un groupe de thèmes, etc., destinés à être « réexposés ».

FALSOBORDONE, FABORDONE : Faux-bourdon.

FANTAISIE : Jusqu'au XVII^e siècle, composition instrumentale de style contrapuntique. Par la suite, pièce de forme libre.

FAUX-BOURDON : Désigne une polyphonie à trois voix en accords de sixte parallèles.

FIGURA : Note musicale, dans la notation du Moyen âge et de la Renaissance.

FOLIA : Forme musicale espagnole apparentée à la chaconne et à la passacaille.

FORLANE : Danse à deux temps (6/4 ou 6/8), originaire du Frioul.

FROTTOLA : Composition musicale à trois ou quatre voix, de caractère populaire, qui fut à la mode en Italie vers la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle.

FUGUE : Composition contrapuntique monothématique qui fait un constant usage de l'imitation. Le style *fugué* utilise les caractéristiques du discours de la fugue (réponses, imitations, canons, etc.).

GAILLARDE : Danse mondaine du XVI^e siècle.

GAMME : Partie de l'échelle comprise entre deux sons à intervalle d'octave. Normalement, les gammes se répètent sans changement dans les différentes octaves. La gamme *pentatonique* ne comprend que cinq sons (en principe sans rapport de demi-ton) : la gamme *heptatonique* peut être considérée comme une gamme pentatonique enrichie de deux sons ou comme une gamme diatonique naturelle. La gamme *tempérée* comprend des sons dont les rapports d'intervalle sont exclusivement formés de demi-tons égaux ayant la valeur d'un douzième de l'intervalle d'octave. (Voir aussi : chromatique.)

GAVOTTE : Danse française ancienne d'origine populaire, d'allure modérée et de rythme binaire. Particulièrement répandue au XVIII^e siècle.

GIGUE : Danse originaire de Grande-Bretagne, en mesure ternaire.

GOZO : Cantique religieux espagnol.

GRÉGORIEN : Nom donné au chant monodique officiel de l'Église catholique romaine de rite latin (d'après saint Grégoire le Grand, traditionnellement considéré comme son organisateur).

GRUPPETTO : Petite figure mélodique autour d'un son principal.

HARMONIE : Science des accords et de leur succession. Schémas modaux des Grecs.

HARMONIQUE : Nom donné à chacun des sons partiels qui entrent dans la constitution d'un son musical. Ces sons forment une série « harmonique », dont les rapports d'intervalle sont intangibles, mais dont les rapports d'intensité, très variables, déterminent le timbre du son entendu.

HEPTATONIQUE, voir : GAMME.

GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES 2051

HÉTÉROPHONIE : Désigne d'une manière très générale l'état simultané de plusieurs sons.

HEXACORDE : Suite de six sons sans rapport d'octave (ex. : *do-ré-mi-fa-sol-la*).

HOMOPHONIE : Etat d'une musique qui n'utilise point la simultanéité des sons. Ce terme s'étend improprement à l'harmonisation verticale par opposition au contrepoint.

HOQUET : Procédé de « contretemps en écho » dans la musique de l'ars nova.

IMITATION : Désigne une suite de sons, répétée d'une façon analogique ou identique.

INTERLUDE : Pièce intercalaire sans forme définie.

INTONATION : Prélude instrumental qui donne le ton de l'office.

INTRADA : Courte pièce rythmique qui ouvre une suite instrumentale.

INTRIGUÉ (STYLE) : Style contrapuntique en imitation.

ISON : Tenue ou répétition d'une même note dans la musique byzantine.

ISORYTHMIE : Désigne une technique de composition qui stipule le maintien d'un rythme identique dans les différentes parties d'une œuvre.

LAI : Pièce lyrique avec accompagnement instrumental, au Moyen âge.

LAMENTO : Chant de lamentations.

LAUDA ou LAUDE : Chant de louange en langue vulgaire, en usage en Italie au XIII^e et au XIV^e siècle.

LETRILLA : Composition poétique espagnole, généralement avec refrain, habituellement mise en musique et chantée. Les letrillas sont surtout destinées à la pratique religieuse.

LIED : Synonyme de chanson, en Allemagne.

LIGATURE : a) Signe de notation au Moyen âge (lier plusieurs notes sans lever la plume). S'emploie abusivement comme synonyme de liaison. — b) Corde ou ligament serré autour du manche d'un luth et qui remplit l'office d'un sillet.

LOA : Prologue en musique (Espagne).

MADRIGAL : a) Texte profane chanté (au XIV^e siècle à Florence). — b) Pièce polyphonique d'une grande liberté de structure qui autorise la plus grande liberté d'expression. Forme essentielle du génie musical italien (XVI^e siècle).

MANUEL : Clavier à mains, par opposition au pédalier.

MARCHE D'HARMONIE : Succession symétrique d'enchaînements harmoniques semblables mais sur des degrés différents de la gamme (en montant ou en descendant).

MASCARADE : Musique accompagnant une entrée de personnages masqués.

MASQUE : Terme qui désigne en Angleterre, au temps de la Renaissance et à l'époque élisabéthaine, un divertissement aristocratique analogue à notre ballet de cour.

MAXIME : Note figurée en forme de rectangle, utilisée au Moyen âge pour représenter deux ou trois valeurs longues.

MÉDIANTE : Son qui correspond au troisième degré de la gamme et qui forme tierce majeure dans la gamme majeure et tierce mineure dans la gamme mineure.

MÉLISME : Chez les anciens Grecs, remplacement d'une note de longue durée par plusieurs notes de durées moindres.

MÉLODIQUE : Instruments mélodiques, par opposition aux instruments dits de rythme.

MÉLOPÉE : Dans la tragédie grecque, mode de récitation musicale issu du langage parlé.

MÉLOS : Membre de phrase musicale.

MENUET : Danse poitevine à trois temps, particulièrement en honneur au XVII^e et au XVIII^e siècle, utilisée dans la suite et dans la sonate et souvent empruntée par la symphonie.

MESSE : Ensemble des cinq (quelquefois six) pièces qui forment l'ordinaire de la messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, [Ite Missa est]).

MÉTABOLE : Changement de tonique modale dans le cours d'une mélodie.

MINIME : Figure de note qui s'ajoute à la semi-brève dont elle vaut une fraction variable.

2052 GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES

MIXTURE : Jeu d'orgue qui modifie le timbre en amplifiant l'intensité des harmoniques des sons. Ces jeux (dits de *mutation*) ne sont pas employés seuls, mais seulement « en combinaison » avec d'autres jeux.

MODE : Manière d'être d'une mélodie, en fonction de ses caractéristiques principales (tonique, finale, dominante, sons utilisés, rythme, etc.).

MODULATION : Passage d'un ton ou d'un mode à un autre.

MONODIE : État d'un ensemble de sons qui n'admet pas la simultanéité. *Monodie accompagnée* est le terme impropre par lequel est désignée une polyphonie dans laquelle une seule partie est mélodique.

MORDANT : Groupe de trois sons comprenant : le son principal, le son à distance de seconde inférieure, et à nouveau le son principal.

MOTET : En général, composition à plusieurs voix, religieuse ou profane, avec ou sans intervention d'instruments.

MOTIF : Cellule mélodique, rythmique ou harmonique, caractéristique dans une œuvre musicale.

MUANCE : Système musical inventé par Gui d'Arezzo afin de répartir toute l'échelle diatonique en trois hexacordes identiques (avec utilisation du *si bémol*).

MUSIQUE DE CHAMBRE : A l'origine (XVII^e siècle), expression synonyme de musique de cour, la « chambre » s'entendant de la résidence princière, par opposition à musique d'église. L'expression s'emploie aujourd'hui par opposition à musique symphonique ou de théâtre.

MUTATION, voir : MIXTURE.

NEUME : Figure de note représentant un ou plusieurs sons dans l'écriture du plain-chant.

NOME En grec : règle ou loi. Timbre (ou mélodie) caractéristique dans la musique grecque.

NOTE CONTRE NOTE : Se dit d'un style polyphonique dans lequel les mêmes syllabes sont prononcées strictement *en même temps* dans les différentes voix.

OBLIGÉ : Se dit d'une indication expresse d'un compositeur, que l'exécutant n'a pas le droit de changer.

ODE : Chez les Grecs, poème chanté.

OPÉRA : Drame chanté.

ORATORIO : Œuvre chantée, de grande envergure, et à sujet de préférence religieux. Au XIX^e siècle, l'oratorio est un opéra sans spectacle.

ORGANUM : Forme la plus ancienne de polyphonie improvisée sur un thème de plain-chant (IX^e siècle).

OSTINATO : Maintien d'une formule mélodique ou rythmique pendant une longue partie d'une œuvre ou pendant toute l'œuvre.

OUVERTURE : Désigne une pièce orchestrale qui prélude à un spectacle en musique. L'ouverture *à la française* est une forme bien définie (1^{re} partie lente avec rythmes pointés, 2^e partie rapide et fuguée, quelquefois reprise de la 1^{re} partie) l'ouverture *à l'italienne* également (vif-lent-vif). Le mot ouverture est souvent pris dans un sens très large qui tient compte de son caractère solennel, de « préparation », ou de « résumé d'un drame ».

PARALLÈLE : État de deux ou plusieurs mélodies qui se maintiennent toujours à égale distance, compte tenu des intervalles adoptés au départ.

PARLANDO : Presque parlé, avec la liberté d'intonation mélodique et d'exactitude rythmique que cela comporte.

PARTITA : Synonyme de suite.

PASSACAILLE : Danse du XVI^e siècle devenue forme d'architecture musicale : répétition indéfinie d'un même thème qui soutient des harmonies et des contrepoints différents.

PASSAMEZZO : Danse italienne du XVI^e siècle, de rythme binaire et de mouvement modéré.

PASSE-PIED : Danse instrumentale vive et légère de rythme ternaire, avec un levé (anacrouse) d'une croche.

PASSION : Texte biblique de la Passion mis en musique.

PASTORALE : Quant au sujet, s'il s'agit d'une pièce chantée (ou d'un opéra); quant à l'inspiration s'il s'agit d'une œuvre instrumentale.

PASTOURELLE : Chanson de troubadour ou de trouvère, dialoguée, dont l'héroïne est une bergère.

GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES 2053

PAVANE : A l'origine, danse de procession ou de cortège, suivie d'une autre danse sautée (gaillarde).

PENTATONIQUE, voir : GAMME.

PES : Équivalent de teneur, c'est-à-dire de la voix grave qui soutient la polyphonie. Désigne parfois la basse obstinée (musique anglaise du Moyen âge).

PIVA : Danse populaire italienne du Moyen âge, qui était accompagnée à l'origine par la cornemuse (piva).

PLAIN-CHANT : Chant monodique religieux qui comprend aussi bien le chant grégorien que les autres chants liturgiques de l'Occident.

POLONAISE : À l'origine, danse de cour (XVI^e siècle), qui a subi de nombreuses modifications, depuis les clavecinistes jusqu'à Frédéric Chopin.

POLYPHONIE : État d'une musique qui superpose plusieurs mélodies en même temps.

POSTLUDE : Termine une œuvre (mouvement final).

PRÉAMBULE : Synonyme de prélude.

PRÉLUDE : Première pièce d'un ensemble ou d'une suite de pièces.

PROGRAMME (MUSIQUE A) : Se dit d'une musique instrumentale dont l'inspiration s'est appuyée sur des éléments extérieurs à la simple architecture musicale.

PSALMODIE : Chant des psaumes à la manière récitative.

PUNCTUM : Sert à désigner, au Moyen âge, les différentes sections d'une pièce à danser.

QUADRUPLUM : Quatrième voix qu'on ajoute à l'aigu d'une composition, et polyphonie à quatre voix (au XIII^e siècle).

QUATRICINIUM : Polyphonie à quatre voix.

QUINTUS : Synonyme de vagans.

QUOLIBET ou **QUODLIBET** : Forme musicale qui utilise plaisamment des thèmes connus, sorte de pot-pourri.

RECHANT : Synonyme de refrain dans la chanson polyphonique française.

RÉCIT : a) Synonyme de récitatif. — b) Récit à voix seule : solo accompagné.

RÉCITATIF : Style de chant dans lequel les lois de l'architecture formelle cèdent le pas à une prosodie naturelle plus ou moins correcte. Le récitatif *secco* laisse la voix à découvert en la soutenant simplement par quelques accords; le récitatif *accompagné* est plus riche en substance musicale et limite davantage la liberté d'élocution de l'interprète.

RECTO TONO : Sur une seule note.

RÉGISTRE : a) Partie de la tessiture propre à chaque voix et à chaque instrument, où l'on distingue le grave, le médium et l'aigu. — b) Dispositif qui permet de faire parler les jeux ou les rangs de tuyaux d'un orgue. S'applique, par analogie, au clavecin.

RELATIF : Chaque ton majeur a un ton mineur relatif qui s'obtient en utilisant les mêmes sons en partant du 6^e degré et en y introduisant une nouvelle sensible. Ex. : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut* (majeur); *la, si, ut, ré, mi, fa, sol* dièse, *la* (mineur).

RES FACTA : Contrepoint réalisé dans toutes ses parties.

RICERCAR : Pièce instrumentale imitée du motet et composée en imitation. Désigne plus particulièrement les pièces écrites pour instruments polyphoniques (luth, clavecin, orgue) (XVI^e siècle).

RIPIENO : Ensemble d'un groupe instrumental par opposition à l'instrument soliste.

RIPRESA : Reprise, répétition.

RITOURNELLE : Au XIV^e siècle, élément d'un chant qui ramène les mêmes paroles à chaque strophe (sorte de refrain). A partir du XVII^e siècle, phrase instrumentale alternant avec la voix.

ROMANCE (LE) : Originellement, poème en langue romane. En Espagne, épopée mise en musique.

RONDEAU ou **RONDEL** : Forme lyrique détachée de la danse, qui apparaît au nord de la Loire, dans la première moitié du XIII^e siècle, et qui est caractérisée par l'alternance d'un même refrain et de couplets différents.

SAINETE : Ouvrage dramatique espagnol en un acte, de caractère populaire, où interviennent des chansons à une ou plusieurs voix.

2054 GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES

SALTARELLO : Danse de la campagne romaine, de mouvement vif, rythmée à 3/8 ou 6/8.

SARABANDE ou **ZARABANDA** : Danse espagnole de mesure ternaire et de mouvement modérément lent.

SECONDE : Intervalle entre deux sons voisins dans la gamme diatonique. La seconde *mineure* ne comprend qu'un demi-ton, la seconde *majeure*, deux, la seconde *augmentée*, trois. (Ce dernier intervalle existe dans la constitution de la gamme mineure harmonique entre le 6^e et le 7^e son.)

SÉGUEDILLE : Pièce de mesure ternaire en usage au xv^e siècle en Espagne, et qui a pris dans l'époque moderne des formes variées.

SENSIBLE : Son tendant vers un autre son. Cette tendance naît d'elle-même en fonction des sons qui ont précédé le son « sensible ». Dans la gamme de *do* majeur, le *si* est sensible, car il tend vers le *do*.

SÉQUENCE : Forme de composition liturgique monodique, du ix^e siècle au xiii^e siècle. Le concile de Trente a réduit à cinq le nombre des séquences officiellement autorisées.

SÉRÉNADE : Au xviii^e siècle, la sérénade se définit comme un concert que l'on donne à quelqu'un pendant le « serein » de la nuit, pour l'honorer ou le divertir. Forme instrumentale depuis l'époque classique (dernier tiers du xviii^e siècle), la sérénade tient de la suite et de la symphonie le nombre de ses mouvements et son effectif instrumental.

SICILIANO ou **SICILIENNE** : Danse du xvii^e siècle (à 6/8 ou 12/8), d'un tempo modéré et d'un sentiment nostalgique. Tient lieu d'adagio dans les formes anciennes de la sonate et du concerto.

SINFONIA : Pièce instrumentale d'abord homophone. Sonate qui sert de préambule à une partita ou à un ouvrage lyrique à partir du milieu du xvii^e siècle. Le terme s'applique dans les opéras napolitains (fin du xvii^e siècle), à l'ouverture à l'italienne. C'est cette forme (allegro-lento-mouvement de danse allegro) qui donnera naissance à la symphonie classique, d'une structure plus exigeante et d'un développement plus important.

SINGSPIEL : Forme de spectacle musical allemand correspondant à l'opéra-comique français.

SIXTE NAPOLITAINE : Sixte mineure de la sous-dominante.

SOGGETTO CAVATO : Thème de teneur en manière d'ostinato, construit sur les notes correspondant aux voyelles d'un nom. Par exemple dans une messe de Josquin : *Hercules Dux Ferrariae*
ré ut ré ut, etc.

SOLMISATION : Système musical qui consiste à chanter une mélodie sur les syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la* (sans le *si*), empruntées à l'hymne de la Saint-Jean d'été (24 juin).

SOLO : Air joué ou chanté par un seul exécutant.

SONATE : Composition instrumentale qui a adopté, au xviii^e siècle, une forme à laquelle elle a prêté son nom. La sonate, à l'origine, est une pièce pour instruments à cordes ou à vent, par opposition à la cantate (pièce à chanter) et à la toccata (pièce à jouer sur un instrument à clavier).

STRAMBOTTO : Composition monodique de caractère populaire en usage chez les Italiens dans les premières années du xvi^e siècle, où la voix dialogue avec les instruments qui l'accompagnent.

STRETTO : Conclusion d'une fugue, dont l'écriture très serrée (comme l'étymologie l'indique), est constituée par une série de rentrées de plus en plus rapprochées.

SUITE : Série de pièces instrumentales unies par la tonalité. Ces pièces sont, à l'origine, des danses qui perdront peu à peu, au cours du xvii^e siècle, leur destination chorégraphique. Le schéma théorique s'est succédé au pré-lude l'allemande, la courante, la sarabande et la gigue, mais d'autres danses, voire des airs, s'y intercalent.

SUPERIUS, voir : **DESSUS**.

SUS-TONIQUE : Son au-dessus de la tonique, soit *ré* en *ut* majeur ou mineur.

SYMPHONIE : Chez les Grecs : synonyme de consonnance.

TABLATURE : Partition musicale pour luth, clavier ou orgue, dans laquelle les sons ne sont pas figurés sous forme de notes musicales mais où sont indi-

GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES 2055

- qués, au moyen de chiffres ou de lettres, les emplacements sur le manche ou sur le clavier, des sons à jouer.
- TAILLE** : Registre vocal ou instrumental intermédiaire entre la basse et le dessus.
- TALEA** : Aux XIV^e et XV^e siècles, désigne des formules d'imitation apparentées dans la même voix ou dans des voix différentes.
- TEMPÉRAMENT** : Égalisation des intervalles de l'échelle sonore, de manière à rendre chaque intervalle égal ou équivalent à un multiple d'un intervalle-étalon qui est de l'ordre de un-douzième de l'octave. Le tempérament égal permet, sur les instruments à sons fixes, de prendre n'importe quel son de l'échelle comme point de départ d'une gamme.
- TEMPÉRÉ, voir** : TEMPÉRAMENT.
- TENEUR** ou **TÉNOR** : Mélodie servant de base architecturale dans la composition des œuvres polyphoniques au Moyen âge (à partir du XIII^e siècle).
- TERZETTO** : Chant à trois voix.
- TESSITURE** : Partie de l'échelle musicale qui limite l'étendue d'une voix ou d'un instrument.
- TIENTO** : Synonyme espagnol de *ricercar*.
- TIERCE** : a) Intervalle d'un 1^{er} son à un 3^e dans l'ordre de la gamme diatonique (ex. : *do* à *mi*). — b) Jeu de mutation, à l'orgue, qui sonne à la 17^e du son fondamental.
- TIMBRE** : a) Motif mélodique caractéristique. — b) Qualité du son qui est variable selon les instruments et les voix (voir : harmonique).
- TOCCATA** : Pièce destinée à être « touchée » sur un instrument à clavier. A l'origine (avant le XVI^e siècle), la *toccata* s'entend parfois de pièces pour instruments en cuivre.
- TON** : a) Les sons se trouvent dans des rapports plus ou moins évidents selon les intervalles qui les séparent. Si, dans une succession, plusieurs sons ont des liens avec un même son, ce dernier prendra une valeur de référence et établira le ton qui lui est propre. Ainsi, le ton est l'ensemble des sons qui se réfèrent à un son principal nommé tonique. Les tons voisins seront ceux qui offriront le plus de liens d'évidence avec le ton initial. — b) Synonyme de seconde majeure.
- TONADA, voir** : TONO.
- TONALITÉ** : Ensemble des faits (de constatation) qui attribuent aux sons des valeurs de tonique, dominante, sensible, etc. Une musique qui respecte ces faits est dite « tonale ».
- TONIQUE** : Premier son d'une gamme et celui qui offre les rapports les plus évidents avec tous les autres, de sorte qu'il est le « son de référence » de la gamme.
- TONO** : Chanson, en espagnol. *Tonos humanos* : chansons profanes. *Tonos divinos* : chansons religieuses.
- TOURDION** : Figure à trois temps. Variante de la gaillarde, qui termine la basse-danse.
- TRICINIUM** : Polyphonie à trois voix.
- TRIPLA** : Dans la musique proportionnelle du Moyen âge, indique la réunion de trois brèves pour former une longue.
- TRIPLUM** ou **TRIPLE** : Troisième voix dans un ensemble polyphonique.
- TRITON** : Intervalle d'intonation difficile et qui mesure trois tons. Il se place, dans la gamme diatonique, entre le 4^e et le 7^e degré (*fa-si*). « *Diabolus in musica* ».
- TROPE** : Paraphrase d'un chant liturgique par additions ou substitutions.
- TROTTO** : Danse instrumentale du Moyen âge alternant, en Italie, avec le *saltarello*.
- TUTTI** : En italien : tous, par opposition à *solo*, seul.
- VAGANS** : Cinquième partie d'un ensemble polyphonique, inscrite dans un livre qui comprenait des morceaux pour toutes sortes de voix. Le nom *vagans* vient de ce que ce livre passait de main en main.
- VARIATION** : Présentation d'un thème sous une forme différente de celle de l'original. Elle peut être incidente ou constituer un système de composition.
- VAUDEVILLE** : Expression employée du XV^e au XVIII^e siècle pour désigner une chanson légère analogue à la villanelle italienne; l'air de cour constitue un

2056 GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES

raffinement du vaudeville. Au XVIII^e siècle, le terme désigne des chansons originales ou parodiées intercalées dans des pièces de théâtre : c'est l'origine de l'opéra-comique.

VERSUS : Expression dont les premiers troubadours se servaient pour désigner leurs chansons. Le modèle du versus paraît avoir été donné par les tropes de Saint-Martial de Limoges.

VILLANCICO : En Espagne, au XVI^e siècle, chanson qui unit le style populaire et le style de cour. Au XVII^e siècle, ce nom désigne des cantates proches de l'anthem anglaise.

VILLANELLE : En Italie, composition polyphonique de caractère populaire, en usage du XV^e au début du XVI^e siècle. Elle comporte une polyphonie très simple avec de rares imitations.

VILLOTTA : Composition dialoguée utilisée en Italie à la fin du XV^e et au XVI^e siècle. La villotta, de rythme binaire, se termine par une conclusion dansante de mouvement rythmique ternaire. Elle constitue, avec la frottola et la villanelle, la forme la plus représentative de la polyphonie semi-populaire du début de la Renaissance italienne.

VIRELAI : Forme lyrique à refrain qui date du XIII^e siècle. Le virelai est vraisemblablement à l'origine une chanson dansée voisine du rondeau et de la ballade.

VOLTE : Danse tournante, de mesure ternaire, apparentée au tourdion.

VOX PRINCIPALIS, voir : **TENEUR**.

ZARZUELA : Genre théâtral créé au XVII^e siècle pour la cour d'Espagne et qui est caractérisé par l'alternance de scènes parlées et chantées, comme l'opéra-comique et le singspiel. Au XVIII^e siècle, le genre perd de sa solennité aristocratique et s'inspire de sujets populaires. Vers le milieu du XIX^e siècle, après une assez longue éclipse, la zarzuela reparaît sous les formes jumelles de la *zarzuela grande* (en deux actes) et du *genero chico* (en un acte). Cette forme facile et populaire a puissamment inspiré le renouveau de la musique espagnole vers la fin du XIX^e siècle. Isaac Albeniz et Manuel de Falla ont débuté dans le *genero chico*.

INDEX DES NOMS

INDEX DES NOMS

ABBATINI (Antonio Maria), compositeur italien, 1595 ? † 1677 : 1460, 1495, 1503, 1522.

ABDALLÂH IBN al-ZOBEIR, seigneur arabe, protecteur de Saïd Ibn Misjah : 457.

ABDALLÂH IBN DJAFAR, seigneur et mécène arabe, protecteur de Saïb Khâtir, † 699 : 456.

ABDALLÂH Ibn Muhammad I^{er}, émir omeyyade de Cordoue, 888 † 912 : 537.

ABD al-QÂDIR IBN GHAÏBÎ, musicien, poète et théoricien persan, † 1435 : 459, 470.

ABD al-WAHHAB (Mouhammad), compositeur et chanteur égyptien contemporain : 546.

ABDER-RAHMÂN II, émir omeyyade de Cordoue, 822/852 : 536.

ABDOLLAH IBN-DJA'FAR, voir : ABDALLÂH IBN DJAFAR.

ABDOLLAH-IBNÉ-ZOBEIR, voir : ABDALLÂH IBN al-ZOBEIR.

ABOL-FARADJÉ-ISFAHÂNI, voir : al-ISFAHÂNI.

ABONDANTE (Julio), luthiste et compositeur italien, XVI^e siècle : 1231, 1237, 1242, 1244, 1245.

ABOU SALT-OMAYA, lettré et musicien arabe, 1068 † 1134 : 539.

ABŪ ABDALLAH, voir : BOABDIL.

ABŪ el-HASSAN ALI ben NÂFI, voir : ZIRYÂB.

ACCIAUOLI (Angelo), cardinal italien, 1349 † 1408 : 799.

ACCIARELLO (Francesco), compositeur italien, fin XVII^e-début XVIII^e siècle : 1503.

ACQUAPENDENTE (Fabrizio d'), voir : FABRIZIO D'ACQUAPENDENTE.

ADAM de FULDA, musicien et théoricien, seconde moitié du XV^e siècle : 1157, 1164.

ADAM de LA HALLE, trouvère français, 1240 ? † 1285-88 ? : 740, 764, 765, 766, 767, 772, 774, 775, 776, 1048.

ADAM de SAINT-VICTOR, poète et musicien français, † 1177 : 723.

ADDISON (Joseph), poète anglais, 1672 † 1719 : 1756.

ADÉLAÏDE de Savoie, duchesse de Bourgogne, 1685 † 1712 : 1648.

ADHÉMAR de CHABANNES, moine et chroniqueur français, 988 † 1034 : 719.

ADITYAS (les), divinités védiques : 160.

ADLER (Guido), musicologue autrichien, 1855 † 1941 : 1502.

ADLGASSER (Anton Cajetan), organiste et compositeur allemand, 1729 † 1777 : 1857.

ADRIAENSEN (Emmanuel), luthiste flamand, seconde moitié du XVI^e siècle : 1298.

ÆGIDIUS de Murino, théoricien italien, XV^e siècle : 895.

ÆGIDIUS Zamorensis, voir : JUAN EGIDIO de Zamora.

AËLIS, comtesse de Blois, fille d'Éléonore d'Aquitaine, 1149 † après 1183 : 738.

AERLIK, dieu des tribus Shor (Altai) : 160, 178.

AERTSENS (Hendrik), imprimeur-éditeur de musique flamand, fin du XVII^e siècle : 1705.

AFFRE (Auguste), chanteur français, 1858 † 1931 : 71.

AGATHE (sainte), martyre, III^e-IV^e siècle : 671.

AGINCOURT (François d'), organiste, claveciniste et compositeur français, 1680 † 1758 ? : 1624, 1631.

AGNÈS (sainte), martyre, † 303 : 1504.

AGNI, dieu védique : 146, 160, 186.

AGOSTINI (Pietro Simone), compositeur italien, seconde moitié du XVII^e siècle : 1495, 1516.

AGOSTINO (Paolo), compositeur italien, 1593 † 1629 : 1503.

AGRICOLA (Alexander), compositeur néerlandais, 1446 ? † 1506 : 923, 924, 1026, 1029, 1033, 1098, 1209, 1221, 1268, 1327, 1341.

AGRICOLA (Johann Friedrich), compositeur allemand, 1720 † 1774 : 1927.

- AGRICOLA (Martin SORÉ, *dit*), théoricien et compositeur allemand, 1486 † 1556 : 1160, 1162, 1165, 1205.
- AGUILERA de HEREDIA (Sebastián), organiste et compositeur espagnol, 1570 ? † début XVII^e siècle : 1359, 1374, 1694-1695.
- AHI, monstre mythique védique : 201.
- AHLE (Johann Rudolf), organiste, compositeur et théoricien allemand, 1625 † 1673 : 1816, 1836, 1846, 1851, 1853.
- AHLE (Johann Georg), organiste compositeur et théoricien allemand, fils du précédent, 1651 † 1706 : 1816.
- AHURA MAZDA, dieu iranien : 136.
- AICH (Arnt von), imprimeur-éditeur de musique allemand, † 1530 : 1164.
- AICHINGER (Gregor), compositeur allemand, 1564 † 1628 : 1842, 1847, 1851, 1853.
- AILLY (Pierre d'), prêtre et théologien français, 1350 † 1420 : 947, 948, 950.
- ALALEONA (Domenico), compositeur et musicologue italien, 1881 † 1928 : 1510.
- ALARCON, voir : RUIZ de ALARCON (Juan).
- ALBA (Alonso de), compositeur espagnol, fin du XV^e siècle : 1358.
- ALBE (Ferdinand Alvarez de TOLEDO, duc d'), général et homme d'Etat espagnol, gouverneur des Pays-Bas, 1508 † 1582 : 1374.
- ALBERT (l'archiduc), voir : HABSBURG (Albert de).
- ALBERT V de BAVIÈRE, voir : BAVIÈRE.
- ALBERT (Heinrich), poète, organiste et compositeur allemand, 1604 † 1651 : 1161, 1789, 1811-1812, 1815, 1847.
- ALBERTI (Domenico), claviciniste, chanteur et compositeur italien, 1717 ? † 1740 : 1719.
- ALBERTI (Giuseppe Matteo), compositeur italien, 1685 † 1751 : 1419.
- ALBERTI (Johann Friedrich), organiste et compositeur italien, 1642 † 1710 : 1864, 1905.
- ALBERTI (Leon Battista), humaniste et architecte italien, 1404 † 1472 : 1088.
- ALBINONI (Tomaso), compositeur italien, 1674 † 1745 : 1415, 1416, 1419.
- ALBRECHT von Johannsdorf, trouvère allemand, seconde moitié du XVII^e siècle : 747.
- ALBRICI (Vincenzo), organiste et compositeur italien établi en Allemagne, 1631 † 1696 : 1495, 1790, 1850.
- ALBUTIO (Jacobo), luthiste et compositeur italien, XVI^e siècle : 1228.
- ALCÉE, poète et musicien grec, ~ VII^e siècle : 392, 417, 418, 446.
- ALCMAN, poète et musicien grec, seconde moitié du ~ VII^e siècle : 413.
- ALCUIN, religieux anglo-saxon, savant et écrivain de langue latine, 735 ? † 804 : 658, 678, 682, 720.
- ALDOBRANDINI (Cinzio), cardinal italien, 1560 † 1610 : 1111.
- ALDROVANDINI (Giuseppe Antonio Vincenzo), compositeur italien, 1673 ? † 1707 : 1416, 1505.
- ALEMAN (Louis), cardinal français, 1390 † 1459 : 954.
- ALEMBERT (Jean LE ROND d'), mathématicien, physicien et philosophe français, 1717 † 1783 : 1668.
- ALEXANDRE V, pape, 1409/1410 : 800.
- ALEXANDRE VI, pape, 1431 † 1503 : 987, 1867.
- ALEXANDRE VIII (Pietro OTTOBONI), pape, 1610 † 1691 : 1410.
- ALEXANDRE le Grand, roi de Macédoine, ~ 356 † ~ 323 : 440, 441, 442.
- ALEXANDRE SÈVÈRE, empereur romain, 208 † 235 : 446-447.
- ALEXANDRE (Pierre), pasteur français seconde moitié du XVI^e siècle : 1139.
- ALEXIS (saint), Guillaume ALECS, poète français, XV^e siècle : 1460.
- ALEYN (John), ou JOHANNUS ALANUS, ou Jean ALAIN, compositeur (français ou néerlandais), † 1437 ? : 817.
- ALFONSO, prince de Portugal, 1475 † 1491 : 942.
- ALÍ ben Abí Tâlib, quatrième calife successeur de Mahomet, 656/661 : 527.
- ALI-JORJANI, voir : al-DJURDJÂNI.
- ALLEGRI (Gregorio), compositeur italien, 1582 † 1652 : 1406, 1502.
- ALLISON (Richard), compositeur anglais, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1350.
- ALMOGAVER (Juan Boscan), poète espagnol, 1495 ? † 1542 : 1369.
- ALPHONSE II, roi d'Aragon et de Catalogne, 1152 † 1196 : 742.
- ALPHONSE V le Magnanime, roi d'Aragon, de Sicile et de Naples, † 1458 : 743, 1357, 1369, 1377.
- ALPHONSE X le Sage ou le Savant, roi de Castille, et écrivain espagnol, 1220 † 1284 : 739, 742, 743, 754, 1376.

ALPHONSE III, roi de Portugal, 1210
† 1279 : 745.
ALPHONSE 1^{er}, duc de Ferrare, voir :
ESTE (Aphonse 1^{er} d').
ALTENBURG (Michael), compositeur
allemand, 1584 † 1640 : 1847.
ALYPIUS, théoricien grec, milieu du
IV^e siècle : 630.
AMADO (Joseph H.), médecin fran-
çais, né en 1906 : 50, 56, 71.
AMADORI (Giuseppe), compositeur
italien, † 1740 ? : 1717.
AMATI (Girolamo), luthier italien,
1649 † 1740 : 1694.
AMBIELA (Miguel de), organiste et
compositeur espagnol, 1666 † 1733 :
1695.
AMBROISE de Milan (saint), théolo-
gien latin, Père de l'Église, 333 ?
† 397 ? : 626, 650, 651, 662, 666-
667, 669.
AMBROS (August Wilhelm), musico-
logue et compositeur autrichien,
1816 † 1876 : 1007, 1075.
AMÉDÉE VIII, voir : SAVOIE (Amédée
VIII, duc de).
AMERBACH (Bonifacius), humaniste
suisse, 1495 † 1562 : 1260.
AMICO (Giacomo), père de Carissimi,
† 1633 ? : 1508.
AMLOT (le Père Joseph-Marie), Jé-
suite français, missionnaire en
Chine, 1718 † 1794 : 283.
AMMERBACH (Elias Nicolaus), orga-
niste et compositeur allemand,
1530 ? † 1597 : 1166, 1272.
AMON, ou AMON-RÉ, dieu égyptien :
137, 174.
ANA (Francesco d'), compositeur
italien, fin XV^e-début XVI^e siècle :
1098.
ANACRÉON de Téos, poète grec, se-
conde moitié du ~ VI^e siècle : 1066.
ANACTORIA, poétesse grecque,
~ VI^e siècle : 418.
ANCHIETA (Juan de), compositeur
espagnol, 1462 † 1523 : 1358.
ANCINA (Giovenale), compositeur et
poète italien, 1545 † 1604 : 1500.
ANDREA de' Servi (Fra), organiste
et compositeur italien, fin du
XIV^e siècle : 798.
ANDRÉ DE Crète (saint), prélat grec,
poète religieux et hymnographe,
660 ? † 740 : 642.
ANDREINI (Giovanni Battista, dit
« Lelio »), acteur, compositeur et
auteur dramatique italien, 1579
† 1654 : 1453.
ANDREWS (Hilda), musicologue an-
glaise, ép. contemp. : 1346.
ANDREZ (Benoit), imprimeur-édi-
teur de musique liégeois, 1714
† 1804 : 1719, 1720.

ANDRIEU (François), compositeur
français, seconde moitié du
XIV^e siècle : 775, 872.
ANDROMÈDE, poétesse grecque,
~ VI^e siècle : 418.
ANEAU (Barthélemy), érudit et poète
français, 1500 ? † 1561 : 1301.
ANERIO (Felice), chanteur et compo-
siteur italien, 1560 † 1614 : 1188,
1189.
ANERIO (Giovanni Francesco), com-
positeur italien, frère du précé-
dent, 1567 ? † après 1621 : 1501,
1507.
ANGLEBERT (Jean-Henri d'), orga-
niste, claveciniste et compositeur
français, 1628 † 1691 : 1619, 1620,
1628.
ANGLEBERT (Jean-Henri d'), clave-
ciniste français, fils du précédent,
1661 † 1747 : 1624.
ANGLES (Mgr. Higinio), musicologue
espagnol, né en 1888 : 743, 754,
1695.
ANHALT-CÖTHEN (Léopold, prince
d'), protecteur de J. S. Bach,
1694 † 1728 : 1895, 1937.
ANHALT-CÖTHEN (Charlotte Friede-
rike, née NASSAU-SIEGEN, prin-
cesse d'), seconde femme du précé-
dent, 1702 † 1785 : 1959.
ANIMUCCIA (Giovanni), compositeur
italien, † 1571 : 1104, 1189, 1193,
1500.
ANJOU (duc d'), voir : PHILIPPE V.
ANNE d'AUTRICHE, reine de France,
1601 † 1666 : 1531, 1557, 1573,
1616.
ANNE de BRETAGNE, reine de France,
1477 † 1514 : 1031.
ANNE de Chypre, femme de Louis
de Savoie, XV^e siècle : 901.
ANNE Stuart, reine d'Angleterre,
fille de Jacques II, 1665 † 1714 :
1742, 1867, 1868.
ANONYME IV, théoricien anglais,
XIII^e siècle : 807.
ANTICO (Andrea), imprimeur-édi-
teur de musique et compositeur
italien, première moitié du
XVI^e siècle : 986, 1056, 1086, 1204,
1218, 1327.
ANTIER (Marie), cantatrice française,
1687 : † 1747 : 1610.
ANTOINE de Bourgogne, fils de Phi-
lippe le Bon, 1430 † 1432 : 974.
ANTONELLO da Caserta, compo-
siteur italien, XIV^e-XV^e siècle : 800.
ANTONII (Pietro Degli), violoniste
et compositeur italien, 1645 † 1720 :
1496.
ANTONIO, cornettiste italien, XVI^e
siècle : 1322.

- ANTONIO da Tempo, rhétoricien et poète italien, première moitié du XIV^e siècle : 784, 785-786, 787.
- ANTONIUS (Richardus), voir : DIVITIS (Antoine).
- ANTON ULRICH de BRUNSWICK, voir : BRUNSWICK-WOLFENBÜTTEL.
- APEL (Willi), musicologue américain, né en 1893 : 770, 879, 1371.
- APOLLON, dieu grec : 391, 393, 400, 411, 441, 448.
- AQUILANO, voir : SERAFINO dell' AQUILA.
- ARANDA (Luis de), organiste espagnol, † 1660 ? : 1695.
- ARATOS, poète grec, ~ 315 † ~ 245 : 641.
- ARAUJO (Francisco CORREA de), organiste et musicologue espagnol, † 1663 : 1374.
- ARBEAU (Jean TABOUROT, dit Thoinot), musicien et théoricien français, 1519 ? † 1595 ? : 1292, 1295, 1315, 1333, 1380.
- ARCADELT (Jacques), compositeur flamand, 1514 ? † 1557 ? : 943, 1056, 1057, 1060, 1102, 1103, 1193, 1235, 1243, 1268, 1276, 1299, 1300, 1313, 1316, 1376.
- ARCHILEI (Vittoria), cantatrice italienne, 1550 † 1618 ? : 1425, 1428, 1469.
- ARCHILOQUE de Paros, poète et musicien grec, ~ VII^e siècle : 392, 395, 407.
- ARDALOS, musicien légendaire grec : 404.
- ARÈS, dieu grec : 400.
- ARESTI (Giulio Cesaro), compositeur italien, 1625 ? † 1701 : 1504, 1505.
- ARÉTIN (Pietro ARETINO, dit l') poète et écrivain satirique italien, 1492 † 1556 : 1111, 1227, 1249.
- AREZZO (Gui d'), voir : GUI d'AREZZO.
- ARGENSOLA (Luis de), écrivain espagnol, XVI^e siècle : 1382.
- ARGHANDEH (M.), physicien iranien contemporain : 481.
- ARION de Méthymne, poète et musicien grec, ~ VII^e siècle : 404, 415.
- ARIOSTE (Lodovico ARIOSTO, dit l'), humaniste et poète italien, 1474 † 1533 : 1099, 1218, 1459, 1795.
- ARIOSTI (Artilio), compositeur italien, 1666 † 1740 ? : 1505, 1869.
- ARISTOPHANE, auteur comique grec, ~ 448-50 ? † ~ 386-85 ? : 421, 427, 429, 430, 441.
- ARISTOTE, philosophe grec, ~ 384, ~ 322 : 379, 383, 390, 396, 397, 399, 408, 421, 423, 424, 427, 534, 1642.
- ARISTOXÈNE, de Tarente, théoricien grec, ~ IV^e siècle : 384, 414, 421, 431, 434.
- ARMIN (Georg HERMANN, dit George), professeur de chant allemand, né en 1871 : 57.
- ARMONA, chroniqueur espagnol, XVI^e-XVII^e siècle : 1379.
- ARMSTRONG (Louis), trompettiste et compositeur américain, né en 1900 : 233.
- ARNAUT DANIEL, troubadour provençal, fin du XII^e siècle : 737.
- ARNE (Thomas Augustine), compositeur anglais, 1710 † 1778 : 1744, 1758-1759, 1763.
- ARNOLD (Samuel), organiste et compositeur anglais, 1740 † 1802 : 1879.
- AROCA (Jesus), musicologue et compositeur espagnol, 1877 † 1936 : 1690.
- ARON (Pietro), théoricien italien, 1490 ? † 1545 ? : 704, 706, 911, 987, 1098.
- ARPA (Gian Leonardo dell'), harpiste et compositeur italien, XVI^e siècle : 1114.
- ARTEAGA (Esteban), musicographe espagnol, 1747 † 1799 : 1469.
- ARTÉMIS, divinité grecque : 411.
- ARTUSI (Giovanni Maria), musicien et théoricien italien, 1545 ? † 1613 : 1449.
- ARUNDEL (les comtes d') : Henry FITZALAN, 1517 † 1580 et Thomas HOWARD, 1580 † 1646 : 1343.
- ARWA, mère du calife Othman ben Affan, VII^e siècle : 456.
- ASOLA (Giovanni Matteo), compositeur italien, † 1609 : 1194, 1501.
- ASWIN (les), divinités védiques : 202.
- ATH (André d'), organiste et compositeur wallon, premier tiers du XVII^e siècle : 1713.
- ATHÈNA, divinité grecque : 400.
- ATMAN, dieu védique : 133, 136, 137.
- ATNATU, dieu des tribus Unmatjara (Australie) : 193.
- ATTAINNANT (Pierre), imprimeur-éditeur de musique français, † 1553 ? : 709, 710, 715, 917, 986, 1034, 1046, 1048, 1052, 1054, 1055, 1056, 1061, 1205, 1235, 1260, 1271, 1277, 1278, 1279-1280, 1281, 1284, 1285, 1287, 1290, 1291, 1295, 1296, 1298, 1299, 1301, 1304, 1307, 1319, 1331, 1332, 1341, 1618, 1626.
- ATTHIS, poétesse grecque, ~ VI^e siècle : 418.
- ATUA, dieu polynésien : 136.
- AUBIGNÉ (Agrippa d'), historien et poète français, 1522 † 1630 : 1134, 1146.

AUBIN de Sézanne, trouvère français, début du XIII^e siècle : 748.
AUBRY (Pierre), musicologue français, 1874 † 1910 : 733, 761.
AUCLOU (Robert), ecclésiastique français, ami de Dufay, † 1452 : 954, 969.
AUDEFROI LE BASTARD, trouvère français, fin XII^e-début XIII^e siècle : 734.
AUFCHNAITER (Benedict Anton), compositeur allemand, 1665 † 1742 : 1838.
AUGET (Paul), compositeur français, 1592 ? † 1660 : 1537, 1556.
AUGUSTE, empereur romain, ~ 63 † 14 : 441.
AUGUSTE III, prince électeur de Saxe, roi de Pologne, 1696 † 1763 : 1955, 1959.
AUGUSTIN (saint), théologien latin, Père de l'Eglise, 354 † 430 : 658, 669, 678, 726-727, 1136, 1504.
AUGUSTIN (saint), moine romain établi en Angleterre, évêque de Cantorbéry, † 604 ? : 802.
AURÉLIEN de Réomé, théoricien français, IX^e siècle : 678.
AUX-COUSTEAUX (Artus), compositeur français † 1656 ? : 1595.
AVENANT (William d'), auteur dramatique anglais, † 1668 : 1750, 1751-1753.
- AVENPACE (IBN BÂDJA), philosophe et musicien arabe, † 1138 : 540.
AVICENNE (IBN SÎNÂ), philosophe, médecin et théoricien arabe, d'origine persane, 980 † 1037 : 459, 460, 468, 532, 534, 535, 545, 573, 574, 575, 576.
AZÂDVARÉ-TCHANGUI, chanteur et musicien persan, VI^e-VII^e siècle : 454.
AZZIA (Giovanni Battista d'), poète italien, XVI^e siècle : 1080.
BABÂN (Gracián), compositeur espagnol, † 1675 : 1695.
BÂBÂ-TÂHER, poète dialectal et mystique persan, † 1010 : 507, 509.
BABOU, organiste wallon, fin XVII^e-début XVIII^e siècle : 1716.
BACCHYLIDE de Kéos, poète et musicien grec, neveu de Simonide de Kéos, ~ 505 † ~ 450 : 410, 414, 435.
BACH (les), famille de musiciens allemands issue de :
VEIT, boulanger à Wechmar, 1550 ? † 1610 : 1892.
JOHANNIS ou HANS, fils du précédent, 1580 ? † 1626 : 1892.
HEINRICH, fils du précédent, 1615 † 1692 : 1892.

CHRISTOPH, frère du précédent, 1613 † 1661 : 1892.
JOHANN CHRISTOPH, fils du précédent, 1645 † 1693 : 1893.
JOHANN AMBROSIUS, frère jumeau du précédent, 1645 † 1695 : 1892, 1893.
JOHANN CHRISTOPH, fils du précédent, 1671 † 1721 : 1893.
JOHANN SEBASTIAN, ou JEAN-SÉBASTIEN, frère du précédent, 1685 † 1750 : 392, 414, 749, 767, 777, 778, 779, 1137, 1156, 1161, 1166, 1167, 1179, 1183, 1184, 1201, 1214, 1225, 1242, 1320, 1329, 1398, 1403, 1415, 1418, 1419, 1520, 1523, 1589, 1606, 1607, 1622, 1634, 1637, 1638, 1674, 1682, 1740, 1761, 1785, 1821, 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1831, 1833, 1836, 1841, 1843, 1845, 1849, 1850, 1851, 1852, 1856, 1857, 1863, 1865, 1868, 1885-1962.
JOHANN LUDWIG, cousin du précédent, 1677 † 1741 : 1955.
WILHELM FRIEDLMANN, fils aîné de J. S. Bach, 1710 † 1784 : 1869, 1896, 1916, 1919, 1925, 1938.
KARL PHILIPP EMANUEL, frère du précédent, 1714 † 1788 : 1709, 1919, 1927, 1938.
JOHANN CHRISTIAN, ou JEAN-CHRÉTIEN, frère des précédents, 1735 † 1782 : 1490.
MARIA BARBARA, première femme de J. S. Bach, 1684 † 1720 : 1892, 1894, 1895, 1896.
ANNA MAGDALENA, seconde femme de J. S. Bach, 1701 † 1760 : 1161, 1896, 1961.
BACHAUMONT (Louis PETIT de), mémorialiste français, 1690 † 1771 : 1661.
BACILLY (Bénigne de), maître de chant et compositeur français, 1625 ? † 1690 ? : 1543, 1544, 1545.
BADAJOZ, compositeur espagnol, seconde moitié du XV^e siècle : 1365.
BADIA' ZADEH (M.), chanteur iranien contemporain : 475.
BADOARO (Giacomo), poète et librettiste italien, 1602 † 1657 : 1455.
BAENA (Lope de), compositeur espagnol, fin XV^e-début du XVI^e siècle : 1365.
BAFFO (Giovanni Antonio), facteur de clavécins italien, seconde moitié du XVI^e siècle : 1247.
BAGHERI (Mohammed), instrumentiste iranien contemporain : 487.
BAIF (Jean-Antoine de), poète français, 1532 † 1589 : 1050, 1060, 1062, 1064, 1065, 1066, 1067,

- 1068, 1069, 1134, 1146, 1303, 1316, 1326, 1446, 1534, 1536, 1547, 1562.
- BAIGUI (Ismail), physicien iranien contemporain : 475, 477.
- BAILLY (Henry de), chanteur et compositeur français, † 1637 : 1540, 1553.
- BAINI (abbé Giuseppe), biographe et compositeur italien, 1775 † 1844 : 1404.
- BAKFARK (Valentin GREFF, *dit*), luthiste et compositeur hongrois, 1507 † 1576 : 1270, 1273-1275, 1276, 1297, 1299, 1308.
- BALAAM, personnage biblique : 727.
- BALBASTRE, *ou* BALBÂTRE (Claude), organiste, claveciniste et compositeur français, 1727 † 1799 : 1624, 1628, 1631, 1661.
- BALDE (Jakob), jésuite et poète religieux allemand, † 1668 : 1818, 1847.
- BALDUCCI (Francesco), poète italien, 1579 † 1642 : 1501.
- BALLARD (les), famille d'imprimeurs-éditeurs de musique français : ROBERT, † 1588 : 1034, 1048, 1058, 1062, 1063, 1067, 1068, 1143, 1205, 1274, 1302, 1303, 1308. ROBERT, luthiste et compositeur, fils du précédent, † après 1640 : 1562.
- PIERRE, frère du précédent, † 1639 : 1532, 1536, 1545, 1569, 1616.
- CHRISTOPHE, petit-fils du précédent, 1641 † 1715 : 1646.
- BALLETTI (Bernardino), luthiste italien, XVI^e siècle : 1241.
- BALTZAR (Thomas), violoniste et compositeur allemand, 1630? † 1663 : 1412, 1735, 1737, 1840.
- BALZAC (Honoré de), romancier français, 1799 † 1850 : 1925.
- BÂMCHADE, chanteur et musicien persan, fin VI^e-début VII^e siècle : 454.
- BANCHIERI (Adriano), organiste, compositeur et théoricien italien, 1567? † 1634 : 1126, 1129-1132, 1405, 1413, 1853.
- BANISTER (John), violoniste et compositeur anglais, 1630 † 1679 : 1738.
- BANISTER (John), violoniste et compositeur anglais, fils du précédent, 1663? † 1735 : 1741.
- BANWART (Jacob), compositeur allemand, 1609 † 1657 : 1818.
- BAR (Robert I^{er}, duc de), 1344 † 1411? : 870, 873.
- BAR (Marie de FRANCE, duchesse de), fille de Jean II le Bon, femme du précédent : 893.
- BARATOUX (Jean), oto-rhino-laryngologiste français, 1886 † 1945 : 49.
- BÂRBADH, chanteur et musicien persan de la cour de Chosroès II Parviz : 454, 455, 497.
- BARBARA d'Autriche, femme d'Alphonse II d'Este, duc de Ferrare, † 1572 : 1422.
- BARBARINO (Bartolomeo) da Fabiano, *dit* Il Pesarino, compositeur italien, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1493.
- BARBERIS (Melchior de), luthiste italien, 1500? † 1549? : 1221, 1231, 1232, 1237, 1238, 1268, 1326.
- BARBERINI (Antonio), cardinal et mécène italien, 1607 † 1671 : 1494-1495.
- BARBERINO (Francesco da), poète italien, 1264 † 1348 : 786.
- BARBETTA (Giulio Cesare), luthiste italien, 1540? † après 1603 : 1297.
- BARBINGANT (identifié avec BARBIREAU?), compositeur franco-flamand, XV^e siècle : 978.
- BARBIREAU (Jacques *ou* Jacob), compositeur franco-flamand, 1408? † 1491 : 981, 1162.
- BARDESANE d'Édesse, gnostique chrétien, hymnographe syriaque, 154? † 222? : 549.
- BARDI (Giovanni), comte de Vernio, mécène, humaniste et compositeur italien, 1534 † 1614? : 1421, 1425, 1427, 1428, 1440.
- BARDI (Pietro), littérateur italien, fils du précédent, 1570 † 1660? : 1421, 1429, 1432.
- BARLEY (William), imprimeur-éditeur de musique anglais, seconde moitié XVI^e-début XVII^e siècle : 1348.
- BARRÉ (Léonard), compositeur français, XVI^e siècle : 1193.
- BARTOK (Bela), compositeur hongrois, 1881 † 1945 : 542, 1913.
- BARTOLI (Cosimo), érudit italien, 1503 † 1572? : 1035, 1098, 1103.
- BARTOLINO da Padova (Fra), compositeur italien, début du XV^e siècle : 775, 792, 793, 799, 800.
- BARTOLO da Firenze, musicien florentin, milieu du XIV^e siècle : 793.
- BARTOLOMEO ZORZI, troubadour vénitien, seconde moitié du XIII^e siècle : 741.
- BASIN (Adrien), chanteur de la cour de Bourgogne, XV^e siècle : 910.
- BASKERVILL (Charles READ), historien de la littérature anglaise, 1872 † 1935 : 1352.
- BASSANI (Giovanni), compositeur italien, fin du XVI^e siècle : 1329.

BASSANI (Giovanni Battista), organiste et compositeur italien, 1657 ?
 † 1716 : 1338, 1496, 1874.
 BASURTO (Juan Garcia de), compositeur espagnol, † 1547 : 1359.
 BATAILLE (Gabriel), luthiste et compositeur français, 1575 † 1630 : 1349, 1533, 1535, 1537, 1540, 1541, 1553, 1616.
 BATHEN (Jacques), imprimeur flamand, XVI^e siècle : 1296.
 BATHORI (Étienne), prince de Transylvanie, puis roi de Pologne, 1533 † 1586 : 1275, 1276.
 BATHYLLE, mime romain, II^e siècle : 445.
 BATTI (Luca), compositeur italien, † 1608 ? : 1425.
 al-BATLA (El Hadj Allâl), musicien arabe de Fès, XVIII^e siècle : 541.
 BATAILLE (Charles-Amable), chanteur français, 1822 † 1872 : 49.
 BAUDELAIRE (Charles), poète français, 1821 † 1867 : 1921.
 BAULDEWIJN (Noël), compositeur flamand, † 1530 : 1162.
 BAVIÈRE (Albert V, duc de), mécène, 1528 † 1579 : 1084, 1324.
 BAVIÈRE (Guillaume V le Pieux, duc de), fils du précédent, 1579/1597-98 : 1080, 1324.
 BAVIÈRE (Ferdinand de), prince-évêque de Liège, fils du précédent, 1577 † 1650 : 1713.
 BAYLÓN (Aniceto), compositeur espagnol, milieu du XVIII^e siècle : 1695.
 BEAUCHAMP (Pierre), violoniste français, 1564 † 1627 : 1563.
 BEAUJOYEULX, voir : BELGIOJOSO (Baldassare da).
 BEAULAIGUE (Barthélemy), compositeur français, seconde moitié du XVI^e siècle : 1203.
 BEAULIEU (Eustorg de), compositeur français, 1495 ? † 1552 : 1314.
 BEAULIEU (Lambert de), chanteur et compositeur français, seconde moitié du XVI^e siècle : 1068, 1326, 1548.
 BEAUMONT (Francis), auteur dramatique anglais, 1584 † 1616 : 1351, 1755, 1758.
 BEAUVARLET (Henri), compositeur wallon, XVII^e siècle : 1706.
 BECCHI (Marc' Antonio), luthiste et compositeur italien, seconde moitié du XVI^e siècle : 1242.
 BECK (Jean), musicologue alsacien 1881 † 1943 : 733, 761.
 BECKER (Cornelius), théologien et poète religieux allemand, 1561 † 1604 : 1782.
 BECKER (Dietrich), organiste, violoniste et compositeur allemand, 1623 † 1679 : 1837, 1839.

BEDFORD (John de LANCASTRE, duc de), frère de Henry V, régent anglais de France, 1389 † 1435 : 819, 894.
 BEDINGHAM (Johannes), compositeur anglais, seconde moitié du XV^e siècle : 825, 916.
 BEDR DILS ad bin MUHAMMED bin ORUC GAZI, encyclopédiste arabe, XV^e siècle : 577.
 BEER (Ahron), chanteur et compositeur de musique synagogale, 1738 † 1821 : 370.
 BEER (Johann), violoniste et écrivain autrichien, 1655 † 1700 : 1863.
 BEETHOVEN (Ludwig van), compositeur allemand, 1770 † 1827 : 101, 389, 761, 1465, 1879, 1889, 1913, 1916, 1917, 1919, 1923.
 BELDEMANDIS (Prosdocimo de'), savant et théoricien italien, 1380 ? † 1428 ? 800.
 BELGIOJOSO (Baldassare da) ou Balthazar de BEAUJOYEULX, violoniste et maître de ballet italien, † 1587 ? : 1326, 1548, 1549, 1563.
 BELIN (Julien), luthiste français, 1530 † après 1584 : 1301.
 BELLEAU (Rémy), poète français, 1528 † 1577 : 1060.
 BELLÈRE (Jean BEELLAERTS, dit), imprimeur-éditeur de musique à Anvers † 1595 : 1705.
 BELLEVILLE (Jacques de), compositeur et maître de ballet français, † 1650 ? : 1568.
 BELL' HAYER (Vincenzo), organiste et compositeur italien, 1530 ? † 1587 : 1252, 1257.
 BELLI (Domenico), compositeur italien, première moitié du XVII^e siècle : 1493.
 BELLI (Giulio), compositeur italien, 1560 ? † 1621 ? : 1853.
 BELLINI (Gentile), peintre italien, 1429 ? † 1507 : 1203.
 BELLINI (Vincenzo), compositeur italien, 1801 † 1835 : 1488.
 BEMBO (Pietro), cardinal et humaniste italien, 1470 † 1547 : 1100, 1216, 1223, 1235.
 BENCINI (Pietro Paolo), compositeur italien, fin XVII^e † 1755 : 1593.
 BENDUSI (Francesco), compositeur italien, XVI^e siècle : 1331.
 BENEDICTUS (Benoît APPENZELLER, dit), compositeur flamand, XVI^e siècle : 1055.
 BENET (John), compositeur anglais, première moitié du XV^e siècle : 825.
 BENEVOLI (Orazio), compositeur italien, 1605 † 1672 : 1850, 1852.

- BENIGNI (Domenico), poète italien, 1596 † 1653 : 1495, 1517.
- BENNET (John), compositeur anglais, 1570? † 1614? : 1352.
- BENOÎT (saint), fondateur italien de l'Ordre des Bénédictins, et du monastère du Mont-Cassin, 480? † 543 : 657, 669.
- BENOÎT XIII, antipape (1394/1424) : 948.
- BENOÎT XIV, pape, 1675 † 1758 : 1486.
- BENOIST (Nicolas), compositeur français, XVI^e siècle : 1327.
- BENSERADE (Isaac de), poète français, 1612 † 1691 : 1558, 1572, 1573.
- BENVENUTI (Giovanni), violoniste italien, † 1715 : 1409, 1410.
- BÉRAIN (Jean), décorateur et graveur français, 1640 † 1711 : 1622, 1641.
- BERAUD (B. J.), physiologiste et médecin français, 1823 † 1865 : 49.
- BERCHEM ou BERGHEM (Jachet de), compositeur flamand, milieu du XVI^e siècle : 1027, 1056, 1078, 1235, 1276.
- BERETTA (Francesco), compositeur italien, † 1694 : 1522.
- BERGER (Cyriakus), organiste allemand, seconde moitié du XVII^e siècle : 1863.
- BERGEROTTI (Anna), cantatrice italienne, 1630? † fin XVII^e siècle : 1604.
- BERMUDO (Fray Juan), théoricien espagnol, XVI^e siècle : 705, 715, 1328, 1372, 1373.
- BERNABEI (Giuseppe Ercole), organiste et compositeur italien, 1620? † 1687 : 1495, 1504, 1790.
- BERNABEI (Giuseppe Antonio), compositeur italien, fils du précédent, 1659 † 1732 : 1790.
- BERNALDO de QUIROS (Julio), phoniatre argentin contemporain : 50, 64.
- BERNARD, voir : GENTIL-BERNARD.
- BERNARD de VENTADOUR, troubadour provençal, première moitié du XII^e siècle : 737, 748, 749.
- BERNARDI (Steffano), compositeur italien, 1580? † 1637? : 1853.
- BERNART MARTI, troubadour provençal, seconde moitié du XII^e siècle : 737.
- BERNGER von Horheim, trouvère allemand, XII^e siècle : 747.
- BERNHARD (Christoph), compositeur et théoricien allemand, 1627 † 1692 : 1520-1521, 1814, 1847, 1850, 1852.
- BERNIER (Nicolas), compositeur français, 1664 † 1734 : 1606, 1610.
- BERNIN (Giovanni Lorenzo BERNINI, dit le), peintre et sculpteur italien, 1598 † 1680 : 1495.
- BÉROUL, trouvère anglo-normand, dernier quart du XII^e siècle : 755.
- BERRY (duc de), voir : JEAN. duc de BERRY.
- BERRY (Charles, duc de), petit-fils de Louis XIV, 1685 † 1714 : 1603.
- BERTALI (Antonio), compositeur italien, 1605 † 1669 : 1790, 1840, 1850, 1857.
- BERTAUT (Jean), prélat et poète français, 1552 † 1611 : 1534, 1553.
- BERTHOD (le R. P. François), musicien français, XVII^e siècle : 1604.
- BERTOLDO (Sper'in Dio), organiste et compositeur italien, 1530? † 1590? : 1257.
- BERTRAND (Antoine de), compositeur français, † 1581? : 1059, 1060, 1063.
- BERTRAND de BORN, vicomte d'HAUTEFORT, troubadour provençal, 1140 † 1215? : 747.
- BESARD (Jean-Baptiste), compositeur, luthiste et théoricien français, 1565? † 1625? : 1276, 1298, 1533, 1616.
- BESSELER (Heinrich), musicologue allemand, né en 1900 : 946, 947, 954, 958, 962, 963, 971.
- BESSON, voir : DIAZ BESSON (Gabriel).
- BETTERTON (Thomas), comédien anglais, 1635 † 1710 : 1755.
- BÈZE (Théodore de), théologien protestant, humaniste et poète français, 1519 † 1605 : 1134, 1135, 1143, 1145, 1146, 1154.
- BHARATA, écrivain et théoricien indien, d'époque indéterminée : 319, 321, 322, 324-330, 333, 336, 340.
- BIANCHINI (Domenico), luthiste et compositeur italien, XVI^e siècle : 1231-1232, 1236, 1237, 1245, 1255, 1266, 1268, 1296, 1321.
- BIANCHINI (Francesco), luthiste italien, XVI^e siècle : 1298.
- BIANCHINI (Giovanni Battista), compositeur italien, 1684 † 1708 : 1503, 1504.
- BIBER (Heinrich Ignaz Franz von), violoniste et compositeur autrichien, 1644 † 1704 : 1403, 1839, 1840, 1847, 1851.
- BICELLI (Giovanni), compositeur italien, seconde moitié du XVII^e siècle : 1504.
- BIEGER ou PIEGERT (Euphrosyne SCHÜTZ, née), mère de Heinrich Schütz, † 1635 : 1772.

BIENVENU (Florent), organiste et compositeur français, 1567†1623 : 1627.
 BIFFI (Antonio), compositeur italien, † 1736 : 1496.
 BILÂL, chanteur arabe, premier muezzin de l'Islam, † 641 : 529.
 BINCHOIS (Gilles de Binche, *ou*), compositeur français, 1400? † 1460 : 822, 825, 863, 864, 872, 893, 894, 896, 897-900, 906, 907, 908, 914, 922, 940, 941, 971-974, 978, 1172, 1293.
 BLAMONT (COLLIN de), *voir* : COLLIN de BLAMONT (François).
 BLANC (Ernest), chanteur français, né en 1923 : 52.
 BLANCHARD (Esprit-Joseph-Antoine), compositeur français, 1696†1770 : 1610.
 BLAS de CASTRO, *voir* : CASTRO (Juan Blas de).
 BLEYER (Georg), compositeur allemand, seconde moitié du XVII^e siècle : 1837.
 BLEYER (Nikolaus), compositeur allemand, 1590†1658 : 1840.
 BLOCH (Ernest), compositeur américain, né en 1880 : 372.
 BLOIS (Françoise-Marie de BOURBON, deuxième Mlle de), femme du Régent, 1677†1749 : 1607.
 BLONDEL de Nesles, trouvère picard, fin du XII^e siècle : 738, 739, 747, 748.
 BLOSSET (Jean), poète français, † 1517? : 922.
 BLOSSEVILLE (Jean, vicomte de), poète français, † 1490? : 922.
 BLOW (John), organiste, claveciniste et compositeur anglais, 1649†1708 : 1740, 1754, 1755.
 BLOYM *ou* BLOME, compositeur anglais, XV^e siècle : 825.
 BOASDIL (ABÛ ABDALLAH, *dit*), MOHAMMED XI, dernier roi de Grenade, 1482/1492 : 539.
 BOCAN (Jacques CORDIER *dit*), violoniste et maître à danser français, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1532, 1567, 1568.
 BOCCACE (Giovanni BOCCACCIO, *ou*), humaniste italien et poète latin, 1313†1375 : 793.
 BOCCHERINI (Luigi), compositeur italien, 1743†1805 : 1720.
 BOCKSHORN (Samuel), *voir* : CAPRICORNUS.
 BODDECKER (Philipp Friedrich), organiste et compositeur allemand, † 1683 : 1840.
 BODENSCHATZ (Erhard), pasteur allemand, auteur de recueils musicaux, 1576?†1636 : 1166, 1843.

BOËCE, philosophe et poète latin, 480?†524 : 658, 659, 667, 669, 678.
 BOËLY (Alexandre - Pierre - François), organiste et compositeur français, 1785†1858 : 1913.
 BOESSET (Antoine), compositeur français, 1587?†1643 : 1532, 1533, 1538, 1539, 1540, 1541, 1542, 1543, 1544, 1545, 1553, 1556-1557, 1558, 1572, 1576, 1577, 1581, 1594, 1600, 1616.
 BOESSET (Jean-Baptiste), compositeur français, fils du précédent, 1614?†1685 : 1544, 1556.
 BOGAERT (Jean et Pierre), imprimeurs-éditeurs de musique à Douai, XVI^e-XVII^e siècle : 1707, 1712.
 BÖHM (Georg), organiste, claveciniste et compositeur allemand, 1661†1733 : 1830, 1851, 1856, 1893, 1928, 1936.
 BOILEAU (Nicolas), poète et critique français, 1636†1711 : 1574, 1641.
 BOISROBERT (François de), poète français, 1592†1662 : 1534, 1556.
 BONAPARTE, *voir* : NAPOLEON I^{er}.
 BONHOMME (Pierre), ecclésiastique et compositeur lillois, début du XVII^e siècle : 1705, 1713.
 BONI (Guillaume), compositeur français, † après 1594 : 1059, 1063.
 BONIFACE (saint), archevêque de Mayenne, Apôtre de la Germanie, 672-75?†754 : 674.
 BONINI (Severo), compositeur et théoricien italien, 1582†1633 : 1429, 1432, 1493, 1500, 1853.
 BONNET (Pierre), compositeur français, fin du XVI^e siècle : 1536.
 BONNIER (Pierre), médecin français, 1861†1941? : 49.
 BONO (Piero), luthiste italien, 1417†1497 : 1200.
 BONONCINI (Giovanni Maria), compositeur et théoricien italien, 1642†1678 : 1409, 1496, 1503, 1504.
 BONONCINI (Giovanni Battista), compositeur italien, fils du précédent, 1670†1750? : 1488, 1577, 1646, 1756, 1758, 1869.
 BONONCINI (Marc'Antonio), compositeur italien, frère du précédent, 1677†1726 : 1475, 1488.
 BONPORTI (Francesco Antonio), compositeur italien, 1672†1749 : 1415, 1419, 1520.
 BONTEMPI (Giovanni Andrea), compositeur et théoricien italien, 1624?†1705 : 1469, 1790, 1850, 1851.
 BONUS (Joachim), compositeur allemand, XVI^e siècle : 1160.

- BORDES (Charles), compositeur français, 1863 † 1909 : 1168.
- BORDIER (René), poète français, † après 1658 : 1553.
- BORDONI (Faustina), voir HASSE
- BORGHÈSE (cardinal Scipione), voir : CAFFARELLI-BORGHÈSE.
- BORGIA (César), homme de guerre et politique italien, 1475 † 1507 ? : 1381.
- BORGIA (Lucrèce), sœur du précédent, 1480 † 1519 : 1381.
- BORROMÉE (saint Charles), voir : CHARLES BORROMÉE (saint).
- BORRONO (Pietro Paolo), luthiste et compositeur italien, XVI^e siècle : 1214, 1221, 1228, 1230, 1231, 1236, 1237, 1242, 1244, 1266, 1269, 1293, 1296, 1333.
- BOSCAN ALMOGAYER (Juan), voir : ALMOGAYER.
- BOSCH (F. van den), claveciniste néerlandais, seconde moitié du XVIII^e siècle : 1711.
- BOSCH (Hieronymus AEKEN, dit Jérôme), peintre hollandais, 1450 ? † 1516 : 165, 1048.
- BOSSINENSIS (Francesco), luthiste et compositeur italien, début du XVI^e siècle : 1086, 1208, 1221, 1259.
- BOSSUET (Jacques-Bénigne), prélat, prédicateur et écrivain français, 1627 † 1704 : 1603, 1610.
- BOSTEL (Lukas von), librettiste allemand, 1649 † 1716 : 1793.
- BOTTARIO (Filippo), compositeur italien, début du XVIII^e siècle : 1503.
- BOTTEGARI (Cosimo), chanteur et compositeur italien, seconde moitié du XVI^e siècle : 1245.
- BOTTRIGARI (Ercole), humaniste et théoricien italien, 1531 † 1612 : 1101, 1325.
- BOUASSE (Henri-Pierre), physicien français, 1866 † 1953 : 112.
- BOUCHARD II, sire de MARLY, seigneur et trouvère français, † 1236 : 738.
- BOUCHART (Jean), conseiller au Parlement de Paris, XV^e : 912.
- BOUCHET (Jean), poète et historien français, 1476 † 1558 ? : 1050.
- BOUILLON (Godefroi-Maurice de LA TOUR d'AUVERGNE duc de), mari de Marie-Anne Mancini, 1641 † 1721 : 1544.
- BOULEZ (Pierre), compositeur français, né en 1925 : 767, 771.
- BOURBON (Charles I^{er} de), cinquième duc de Bourbon, 1401 † 1456 : 907, 975.
- BOURBON (Jean II de), fils du précédent, sixième duc de Bourbon, 1426 † 1488 : 917, 921, 924.
- BOURBON (Charles de), neuvième duc de Bourbon, Connétable de France, 1490 † 1527 : 924.
- BOURDELOT (Pierre MICHON, dit), médecin français, historien de la musique, 1610 † 1685 : 1508.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY (Louis), musicologue et compositeur français, 1840 † 1910 : 541, 639.
- BOURGEOIS (Loys), compositeur et théoricien français, 1510 ? † après 1557 : 1139, 1140, 1141, 1142, 1304, 1314, 1315.
- BOURGOGNE (les ducs de), JEAN sans PEUR, 1371 † 1419 — PHILIPPE le Bon, 1396 † 1467 — CHARLES le Téméraire, 1433 † 1477 : 870.
- BOURGOGNE (duc de), voir : PHILIPPE III le Bon.
- BOURGOGNE (Louis, duc de), Dauphin de France, fils aîné du Grand Dauphin, 1682 † 1712 : 1603, 1648.
- BOURGUIGNON (Georges), médecin et électrophysicien français, ép. contemp. : 67.
- BOURNONVILLE (Jean de), organiste et compositeur français, 1580 ? † 1640 ? : 1704.
- BOUTMY (Josse), organiste, claveciniste et compositeur flamand, 1697 ? † 1779 : 1709.
- BOUTMY (Jean-Baptiste Joseph), organiste, claveciniste et compositeur, fils du précédent, 1725 † après 1782 : 1711.
- BOUTMY (Guillaume), claveciniste et compositeur, frère du précédent, 1723 † 1791 : 1709.
- BOUZIGNAC (Guillaume), compositeur français, XVII^e siècle : 1594, 1597.
- BOXBERG (Christian Ludwig), organiste et compositeur allemand, 1670 † 1729 : 1794, 1804.
- BOYCE (William), organiste et compositeur anglais, 1710 ? † 1779 : 1744.
- BOYER (Jean), compositeur français, fin XVI^e - première moitié du XVII^e siècle : 1533, 1537, 1545, 1553.
- BOYVIN (Jacques), organiste et compositeur français, 1640 ? † 1706 : 1629.
- BOYVIN (Jean), compositeur français, première moitié du XVI^e siècle : 1061.
- BOYVIN (René), graveur français, 1525 ? † 1598 ? : 1303.

BRADE (William), violiste et compositeur anglais, 1560? † 1630? : 1351, 1733, 1834, 1835.
 BRAHMĀ, dieu védique et hindou : 133, 167, 168, 320, 321.
 BRAILOIU (Constantin), ethnomusicologue roumain, 1893 † 1958 : 345.
 BRAHMS (Johannes), compositeur allemand, 1833 † 1897 : 1913.
 BRANTÔME (Pierre de BOURDEILLE, seigneur de), mémorialiste français, 1535? † 1614 : 1748.
 BRÄTEL (Ulrich), compositeur allemand, 1495? † 1544-45? : 1165.
 BRAYSSING (Gregor), luthiste allemand, milieu du XVI^e siècle : 1304, 1308.
 BREDEMER (Henry), organiste et compositeur flamand, 1472? † 1522 : 1072.
 BRÉHY (Hercule Pierre), organiste et compositeur néerlandais, 1673 † 1737 : 1708, 1709.
 BREITKOPF et HÄRTEL, éditeurs de musique allemands, depuis la fin du XVII^e siècle : 1961.
 BRENET (Marie BOBILLIER, dite Michel), musicologue française, 1858 † 1918 : 1510.
 BRESSAND (Friedrich Christian), poète et librettiste allemand, 1570? † 1699 : 1793.
 BREUGHEL (Pieter), peintre flamand, 1520? † 1569 : 1048.
 BREUNING (Moritz Gerhard von), médecin et biographe allemand, ami de Beethoven, 1813 † 1892 : 1879.
 BRICEÑO (Luis), guitariste et compositeur espagnol, XVII^e siècle : 1384, 1602.
 BRIEGEL (Wolfgang Karl), compositeur allemand, 1626 † 1712 : 1816, 1851, 1855.
 BRIGANTI-COLONNA (Aurelio), maître de la chapelle de la cathédrale de Tivoli en 1623-24 : 1508.
 BRINON (Jean de), humaniste et mécène français, † 1544 : 1058, 1060.
 BRITANNICUS, fils de Claude et de Messaline, 42 † 55 : 446.
 BRITAIN (Frederick), romaniste anglais contemporain : 742.
 BRITTEN (Benjamin), compositeur anglais, né en 1913 : 1767.
 BRITTON (Thomas), négociant anglais, amateur de musique, 1651 † 1714 : 1739.
 BROCKES (Barthold Heinrich), poète et librettiste allemand, 1680 † 1747 : 1857, 1865, 1939.

BROCKLAND (Cornelius), ou Corneille de MONTFORT, médecin et musicien néerlandais, seconde moitié du XVI^e siècle : 1059.
 BROCCUS (Johannes), compositeur italien, fin XV^e-début XVI^e siècle : 1098.
 BROSCI (Carlo), voir : FARINELLI.
 BROSSARD (Sébastien de), musicien, musicographe et bibliophile français : 1654 † 1730 : 1101, 1510, 1523, 1598, 1601, 1604-1605, 1606, 1608.
 BROSSES (le Président Charles de), magistrat, érudit et épistolier français, 1709 † 1777 : 1418, 1479.
 BROUGHTON (Thomas), théologien et érudit anglais, 1704 † 1774 : 1875.
 BROWN (William), organiste et compositeur anglais, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 831.
 BRUCK (Arnold von), compositeur d'origine suisse, † 1554 : 1165.
 BRUDIEU (Jean), compositeur franco-catalan, 1520? † 1591 : 1359, 1368.
 BRUGIER (Antoine BRUYER ou), compositeur et chanteur franco-flamand, première moitié du XVI^e siècle : 934, 1027.
 BRUGNOLI (Leonardo), violoniste italien, seconde moitié du XVII^e siècle : 1409, 1410.
 BRUHNS (Nikolaus), organiste, violoniste et compositeur allemand, 1665 † 1697 : 1830.
 BRULARD (les), famille de violonistes français : Vincent, 1608 † 1656, Jacques, 1618 † 1670, Louis † 1670 : 1565, 1571.
 BRUMEL (Antoine), compositeur franco-flamand, 1460? † 1520? : 987, 1004-1008, 1026, 1033, 1098, 1162, 1192, 1209, 1210, 1221, 1282, 1341.
 BRUNA (Pablo), organiste et compositeur espagnol, XVII^e siècle : 1695.
 BRUNELLI (Antonio), organiste et compositeur italien, première moitié du XVII^e siècle : 1493.
 BRUNETTI (Domenico), organiste et compositeur italien, première moitié du XVII^e siècle : 1493.
 BRUNETTI (Fausto), oto-rhino-laryngologiste italien, né en 1910 : 50.
 BRÜNNER-TRAUT (Emma), orientaliste et musicologue allemande née en 1911 : 359.
 BRUNSWICK-LUNEBOURG (August, duc de), prince et mécène allemand, 1579 † 1666 : 1846.
 BRUNSWICK-WOLFENBÜTTEL (Anton Ulrich, duc de), littérateur allemand, 1633 † 1714 : 1793, 1794.

- BRUNSWICK-WOLFENBÜTTEL (Friedrich Ulrich, duc de), 1591†1634 : 1563.
- BRUYER (Antoine), voir : BRUGIER.
- BÜCKER ou BUTZER (Martin), théologien allemand, 1491 † 1551 : 1155.
- BUCHNER (Hans), dit HANS von Constanz, organiste et compositeur allemand, 1483 † 1538 : 1204, 1260, 1261, 1262, 1270, 1384.
- BUKOFZER (Manfred), musicologue américain, 1910 † 1955 : 752, 940, 947, 961, 962, 966, 1394.
- BULL (John), organiste, claveciniste et compositeur anglais, 1563 † 1628 : 1342, 1348, 1349, 1351, 1385, 1725, 1726.
- BÜLOW (Hans von), pianiste et chef d'orchestre allemand, 1830†1894 : 1919.
- BUONAMENTE (Giovanni Battista), compositeur italien, première moitié du XVII^e siècle : 1407.
- BURCK (Joachim MÖLLER, dit Joachim a), organiste et compositeur allemand, 1546? † 1610 : 1166, 1842, 1851.
- BURCKMAYR (Hans), 1473 † 1531, peintre et graveur allemand : 1259, 1322.
- BURLINGTON (Richard BOYLE, comte de), mécène anglais, 1695 † 1753 : 1867.
- BURMEISTER (Joachim), théoricien allemand, 1566?†1629 : 1082.
- BURNACINI (Giovanni), architecte italien, † 1655 : 1467, 1641.
- BURNBY (Charles), musicologue anglais, 1726 † 1814 : 120, 1483, 1485, 1486, 1508, 1745, 1756, 1767.
- BUSENELLO (Gian Francesco), librettiste italien, 1598 † 1659 : 1455.
- BUSNOIS (Antoine de Busnes, ou), compositeur franco-flamand, † 1492 : 895, 897, 907, 909, 910-914, 916, 917, 922, 923, 926, 929, 979-980, 1033, 1261, 1263, 1282.
- BUTI (abbé Francesco), poète, librettiste et diplomate italien, † 1682 : 1549, 1577.
- BUUS (Jacques ou Jachet), organiste et compositeur néerlandais, XVI^e siècle : 1056, 1250-1251, 1252, 1327, 1902.
- BUXTHUDE (Dietrich), organiste et compositeur allemand, 1637 † 1707 : 1167, 1829-1830, 1840, 1845, 1847, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1855, 1866, 1878, 1894, 1902, 1904, 1907, 1910.
- BYRD (William), organiste et compositeur anglais, 1543 † 1623 : 1230, 1329, 1342, 1345, 1346-1347, 1348, 1350, 1725, 1731, 1733.
- BYTTERING, compositeur anglais, XV^e siècle : 817.
- CABANILLAS (Juan), organiste et compositeur espagnol, 1644 † 1712 : 1695, 1906.
- CABEZON (Antonio de), organiste et compositeur espagnol, 1500 † 1566 : 1203, 1343, 1359, 1370-1372, 1374, 1375, 1384, 1902, 1909.
- CABEZON (Juan de), clavicordiste et compositeur, frère du précédent : 1372.
- CABEZON (Hernando de), organiste et compositeur espagnol, fils d'Antonio, 1541? † 1602 : 1371, 1372.
- CACCINI (Orazio), père (?) de Giulio Caccini : 1424.
- CACCINI (Giulio), dit Giulio ROMANO, chanteur et compositeur italien, 1545? † 1618 : 1114, 1323, 1424-1425, 1428, 1429-1431, 1432, 1436, 1437, 1438, 1458, 1461, 1492, 1493, 1537, 1550, 1749, 1810.
- CACCINI (Francesca), cantatrice italienne et compositeur, fille du précédent, 1581 † 1640? : 1438, 1439, 1469, 1493.
- CACCINI (Lucia), cantatrice et danseuse italienne, première femme de Giulio Caccini : 1428.
- CADÉAC (Pierre), compositeur français, XVI^e siècle : 1047, 1297.
- CAESAR (Johann Melchior), compositeur allemand, 1648? † 1692 : 1819.
- CAFFARELLI-BORGHÈSE (Scipione), cardinal et mécène italien, 1576 † 1633 : 1113, 1494.
- CAFFI (Bernardo GALLI ou), organiste et compositeur italien, XVIII^e siècle : 1503.
- CAHUSAC (Louis de), librettiste français, 1700 † 1759 : 1644.
- CAIETAIN (Fabrice-Marin GAÏETANE, ou), compositeur français, d'origine italienne, XVI^e siècle : 1059, 1068, 1536.
- CAIGNET (Denis), compositeur français, milieu XVI^e † 1625 : 1532.
- CALDARA (Antonio), violoncelliste et compositeur italien, 1670? † 1736 : 1488, 1689, 1851.
- CALDERON de la BARCA (Pedro), poète dramatique espagnol, 1600 † 1681 : 1460, 1687, 1688, 1689.

- CALESTANI (Vincenzo), compositeur italien, première moitié du XVII^e siècle : 1493.
- CALIGULA, empereur romain, 12 † 41 : 446, 1194.
- CALLENFELS (Pieter Vincent van STEIN), archéologue et préhistorien hollandais, 1883 † 1938 : 247.
- CALLOT (Jacques), peintre et graveur français, 1592 † 1635 : 1622.
- CALMETA (Vincenzo COLLI, *dit* II), poète et critique italien, 1460? † 1508 : 1096.
- CALMO (Andrea), auteur comique et acteur italien, 1510? † 1571? : 1087, 1227, 1234.
- CALVIÈRE (Antoine), organiste et compositeur français, 1700 † 1755 : 1631.
- CALVIN (Jean), théologien et réformateur protestant français, 1509 † 1564 : 1134, 1135, 1136, 1137, 1145, 1146, 1153, 1154, 1155, 1162, 1344.
- CALVISIUS (Seth KALLWITZ, *dit*), théoricien et compositeur allemand, 1556 † 1615 : 1166.
- CAMBEFORT (Jean de), chanteur et compositeur français, 1605 † 1661 : 1544, 1558, 1572, 1573.
- CAMBERT (Robert), organiste, claveciniste et compositeur français, 1628? † 1677 : 1544, 1573, 1577, 1642.
- CAMBIO (Perissone), chanteur et compositeur, italien, milieu du XVI^e siècle : 1321.
- CAMELIN, compositeur franco-flamand, fin XV^e-début XVI^e siècle : 1026.
- CAMETTI (Alberto), musicologue italien, 1871 † 1935 : 1508.
- CAMOS DE REQUESENS (Fray Marco Antonio de), poète espagnol, 1543 † 1606 : 1381.
- CAMPION (François), théoriste et compositeur français, 1686? † 1748? : 1618.
- CAMPION (Thomas), poète et compositeur anglais, 1567 † 1620 : 1749.
- CAMPRA (André), compositeur français, 1660 † 1744 : 1605-1606, 1610, 1643, 1644, 1645, 1647-1648, 1649, 1650, 1651, 1653, 1654, 1658, 1664.
- CANDAMO (Francesco), maître à danser italien, XVI^e siècle : 1378.
- CANETO (Giovanni Antonio de), typographe et imprimeur de musique italien, début du XVI^e siècle : 1086.
- CANIS (Cornelius), compositeur flamand, † 1561? : 1054, 1074.
- CANIZARES (José de), poète et librettiste espagnol, 1676 † 1750 : 1690.
- CANNABICH (Christian), compositeur allemand, 1731 † 1798 : 1394.
- CAPIROLA (Vincenzo), luthiste italien, 1474 † 1547 : 1219, 1221, 1223, 1225, 1261, 1262, 1265, 1282, 1291, 1295.
- CAPPELLO (Bianca), grande-duchesse de Toscane, femme de François de Médicis, 1542? † 1587 : 1423.
- CAPREOLUS (Antonio), compositeur italien, fin XV^e-début XVI^e siècle : 1098.
- CAPRICORNUS (Samuel BOCKSHORN, *dit*), compositeur allemand, 1629? † 1665 : 1520, 1840.
- CAPROLI (Carlo), compositeur italien, 1615? † 1685? : 1495, 1557, 1576.
- CARA (Marchetto), compositeur italien, † 1527? : 1093, 1098-1099, 1218.
- CARAFFA (Pietro), *voir* : PAUL IV.
- CARCERES, compositeur espagnol, XVI^e siècle : 1367.
- CARISSIMI (Giacomo), compositeur italien, 1605 † 1674 : 1468, 1495, 1496, 1502, 1503, 1504, 1507-1523, 1572, 1573, 1578, 1594, 1600, 1601, 1602, 1609, 1847, 1850.
- CARISSIMO, grand-père du précédent : 1508.
- CARMEN (Johannes), compositeur français, fin du XIV^e siècle : 872, 873, 874, 879, 880, 881-882, 883, 885, 894.
- CARMONTELLE (Louis CARROGIS, *dit*), peintre et auteur dramatique français, 1717 † 1806 : 1660.
- ÇARNGADEVA, poète, musicien et théoricien indien, XIII^e siècle : 331, 332.
- CAROLINE WILHELMINA, reine d'Angleterre, femme de Georges II, 1683 † 1737 : 1872.
- CARON (Firmin ou Philippe), compositeur français, seconde moitié du XV^e siècle : 907, 910, 914-915, 980, 981, 1033.
- CAROSO (Fabrizio), écrivain et maître à danser italien, 1525? † 1600? : 1244, 1380, 1381.
- CARUBEL (Pierre-Françisque), violoniste français, † avant 1619 : 1563, 1568.
- CARPACCIO (Vittore), peintre italien, 1455-56? † 1525-26? : 1200.
- CARPENTRAS (Elzéar GENÉT, *dit*), compositeur français, 1475? † 1548 : 1203, 1233.
- CARRARA (Michele), théoricien et luthiste italien, fin du XVI^e siècle : 1242.

- CARUSO (Enrico), chanteur italien, 1873 † 1921 : 71, 72.
- CASALI (Giovanni Battista), compositeur italien, 1715 ? † 1792 : 1721.
- CASALS (Pablo), violoncelliste et compositeur espagnol, né en 1876 : 1921.
- CASANOVAS (Fray Narciso), organiste et compositeur espagnol, 1747 † 1799 : 1696.
- CASELLA (Alfredo), chef d'orchestre, pianiste et compositeur italien, 1883 † 1947 : 101.
- CASELLA (Pietro), compositeur italien, † avant 1300 : 783.
- CASELLAS (Jaime de), compositeur espagnol, 1690 ? † 1764 : 1695.
- CASSIODORE, homme d'Etat et théoricien latin, 490 ? † 583 ? : 667, 669.
- CASTELIONO (Giovanni Antonio), typographe et éditeur de musique italien, première moitié du XVI^e siècle : 1227, 1228.
- CASTELLO (Dario), violoniste et compositeur italien, première moitié du XVII^e siècle : 1403, 1413.
- CASTIGLIONE (Baldassarre), diplomate et écrivain italien, 1478 † 1529 : 1095, 1098, 1216, 1292, 1327, 1343, 1396.
- CASTIL-BLAZE (François-Henri-Joseph BLAZE, *dit*), compositeur et musicologue français, 1784 † 1857 : 777.
- CASTILLEJA, voir : FERNANDEZ de CASTILLEJA (Pedro).
- CASTRO (Jean de), compositeur liégeois, fin du XVI^e siècle : 1059, 1070, 1712.
- CASTRO (Juan BLAS de), compositeur espagnol, 1560 ? † 1634 : 1689, 1690, 1691.
- CASTRUCCI (Pietro), violoniste et compositeur italien, établi en Angleterre, 1689 † 1752 : 1744.
- CATHERINE d'ARAGON, reine d'Angleterre, première femme d'Henri VIII, 1485 † 1536 : 1338, 1379.
- CATHERINE de MÉDICIS, reine de France, 1519 † 1589 : 1316, 1323, 1325, 1547.
- CATTANEO (Claudia), voir : MONTEVERDI (Claudia).
- CATULLE, poète latin, ~ 84 ? † ~ 54 : 446.
- CAVALLÉ-COLL (Aristide), facteur d'orgues français, 1811 † 1899 : 1631.
- CAVALIERI (Emilio de'), humaniste et compositeur italien, 1550 ? † 1602 : 1425, 1427-1429, 1431, 1460, 1500, 1519.
- CAVALLI (Pier Francesco CALETTI-BRUNI, *dit*), organiste et compositeur italien, 1602 † 1676 : 1465, 1466, 1467, 1468, 1469, 1471, 1475, 1496, 1572, 1573, 1577, 1582, 1584, 1850.
- CAVAZZONI (Marc'Antonio), *dit* MARC'ANTONIO da Bologna, organiste et compositeur italien, 1490 ? † après 1559 : 1056, 1235, 1251, 1223-1225, 1248, 1254-1255, 1261, 1280, 1396.
- CAVAZZONI (Girolamo), organiste et compositeur italien, fils du précédent, première moitié du XVI^e siècle : 1056, 1223, 1226, 1231, 1248-1249, 1250, 1255, 1327.
- CAVENDISH (Michael), compositeur anglais, 1565 ? † 1628 : 1345, 1352.
- CAZZATI (Maurizio), compositeur italien, 1620 ? † 1677 : 1409, 1411, 1496, 1515, 1516, 1707, 1709.
- CEBALLOS (Rodrigo de), compositeur espagnol, † 1525-30 ? : 1359, 1369, 1376.
- CECCHI (Giovanni Maria), poète italien, 1518 † 1587 : 1425.
- CÉCILE (sainte), martyre, † 232 ? : 651, 1504.
- CELTES (Conrad PICKEL, *dit*), humaniste et théoricien allemand, 1459 † 1508 : 1264.
- CERCAMANAN (Mlle), cantatrice française, seconde moitié du XVII^e siècle : 1604.
- CERDA (Fray Juan Luis de la), théologien et écrivain espagnol, 1560 † 1643 : 1383.
- CEREROLS (Juan), compositeur espagnol, 1618 † 1676 : 1695.
- CERONE (Domenico Pietro), théoricien italien, 1566 ? † 1625 : 1697.
- CERTON (Pierre), compositeur français, † 1572 : 935, 943, 1046, 1048, 1052, 1057, 1058, 1060, 1142, 1234, 1300, 1303, 1312.
- CERVANTES SAAVEDRA (Miguel de), écrivain espagnol, 1547 † 1616 : 1380, 1381, 1382, 1383, 1697.
- CERVEAU (Pierre), musicien français, fin XVI^e siècle : 1532.
- CERVINI (Marcello), voir : MARCEL II.
- CÉSAIRE d'Arles (saint), évêque d'Arles et écrivain latin, 470 † 543 : 667, 669.
- CESARIS (Johannes), compositeur français, fin du XIV^e siècle : 872, 873, 874, 876-877, 878, 879, 880, 881, 894.
- CESTI (Marc'Antonio), compositeur italien, 1623 † 1669 : 1467, 1468, 1469, 1470, 1471, 1489, 1495, 1515, 1516, 1520, 1790 1848.

- CETINA (Gutierre de), poète espagnol, 1520? † 1557 : 1369.
- CHABANCEAU de LA BARRE, *voir* : LA BARRE.
- CHABDIZ, cheval du roi perse Chosroës II Parviz : 455.
- CHACON, compositeur espagnol, première moitié du XVI^e siècle : 1367.
- CHAHRE-BARASE, *voir* : SHAHR-BARAZ.
- CHAILLON (Paule), musicologue française, née en 1927 : 925.
- CHAMBRÉ (Anne de), amateur de musique, ami de D. Gaultier, XVII^e siècle : 1617.
- CHAMPION (Thomas), *dit* MITHOU, organiste et compositeur français, † après 1580 : 1142, 1162, 1308, 1326.
- CHAMPION de LA CHAPELLE (Jacques), organiste, claviciniste et compositeur français, fils du précédent, 1555? † 1640? : 1619.
- CHAMPION de CHAMBONNIÈRES (Jacques), claviciniste et compositeur français, fils du précédent, 1602? † 1672? : 1407, 1562, 1618, 1619, 1716.
- CHAMPMES É (Marie DESMARES, dame), tragédienne française, 1641 † 1698 : 1578.
- CHANCY (François de), luthiste et compositeur français, 1600? † 1656 : 1534, 1544, 1545, 1556, 1616.
- CHANDOS (James BRYDGES, duc de), mécène anglais, 1673 † 1744 : 1868.
- CHANDRA, dieu védique : 173.
- CHANNEY (Jean de), typographe, imprimeur français, XVI^e siècle : 1203.
- CHAPPUIS (Claude), poète français, † 1572? : 1050.
- CHARCOT (Jean-Martin), médecin et neurologue français, 1825 † 1893 : 1080.
- CHARDAVOINE (Jehan), musicien français, 1537 † 1580? : 1059.
- CHARISSIMI, *voir* : CARISSIMI.
- CHARLEMAGNE, roi des Francs et empereur d'Occident, 742 † 814 : 676, 682, 719, 720.
- CHARLES V, le Sage, roi de France, 1337 † 1380 : 776, 873.
- CHARLES VI, roi de France, 1368 † 1422 : 1196.
- CHARLES VII, roi de France, 1403 † 1461 : 907, 975.
- CHARLES VIII, roi de France, 1470 † 1498 : 907, 975, 1027.
- CHARLES IX, roi de France, 1550 † 1574 : 1060, 1062, 1063, 1064, 1067, 1068, 1084, 1568.
- CHARLES-QUINT, roi d'Espagne et empereur romain germanique, 1500 † 1558 : 999, 1055, 1072, 1074, 1137, 1207, 1358, 1362, 1367, 1370, 1378.
- CHARLES II de Habsbourg, roi d'Espagne, de Sicile et des Pays-Bas, 1660 † 1700 : 1589.
- CHARLES VI de Habsbourg, empereur romain germanique, 1685 † 1740 : 1417, 1709.
- CHARLES I^{er} Stuart, roi d'Angleterre, 1600 † 1649 : 1616, 1734, 1735.
- CHARLES II Stuart, roi d'Angleterre, 1630 † 1685 : 1570, 1736, 1752, 1754, 1760, 1761.
- CHARLES II d'Anjou, prince de Salerne, roi de Sicile, 1254 † 1309 : 785.
- CHARLES, comte de Charolais, *voir* : CHARLES le Téméraire.
- CHARLES d'Orléans, poète français, 1394 † 1465 : 890, 897, 903, 917.
- CHARLES-MARTEL, prince franc, † 741 : 673.
- CHARLES le Téméraire, comte de Flandre, dernier duc de Bourgogne, 1433 † 1477 : 825, 907, 910, 917.
- CHARLES BORROMÉE (saint), cardinal italien, 1538 † 1584 : 1193.
- CHARLES-ÉDOUARD, Stuart, *dit* le Prétendant, 1720 † 1788 : 1870.
- CHARLEVAL (Charles de), poète français, 1612? † 1693 : 1544.
- CHARPENTIER (Marc-Antoine), compositeur français, 1636? † 1704 : 1522-1523, 1573, 1594, 1601-1602, 1605, 1611, 1645-1646, 1651-1652, 1664, 1708.
- CHARTIER (Alain), poète français, 1385 † 1430? : 897, 908, 1062.
- CHASTELAIN (Jean), musicien français, XVI^e siècle : 1297.
- CHASTILLON (Guillaume), sieur de La Tour, compositeur français, † 1610, : 1068.
- CHAUCER (Geoffrey), écrivain anglais, 1340? † 1400 : 752, 897.
- CHAUMONT (abbé Lambert), organiste et compositeur wallon, † 1712 : 1715.
- CHELLERI (Fortunato KELLER, *dit*), compositeur italien d'origine allemande, 1686 † 1757 : 1851.
- CHENAY (Christian), médecin français, né en 1921 : 50, 65, 66.
- CHEN KOUO, lettré chinois, † 1093 : 287.
- CHESTERFIELD (Philip DORMER STANHOPE, lord), homme d'État et épistolier anglais, 1694 † 1773 : 1741.

- CHE-TSONG, empereur chinois, 1522/1566 : 298.
- CHIABRERA (Gabriello), poète italien, 1552 † 1638 : 1437.
- CHOPIN (Frédéric), compositeur polonais, 1810 † 1849 : 1636, 1917.
- CHOSROËS I^{er}, roi de Perse, 531/579 : 453.
- CHOSROËS II Parviz, roi de Perse, 590/628 : 454.
- CHOUEN, empereur mythique chinois : 164, 284.
- CHRÉTIEN de TROYES, poète français, † 1191 : 738, 747, 748, 749.
- CHRIST (le), voir : JÉSUS.
- CHRISTIAN IV, roi de Danemark, 1577 † 1648 : 1778.
- CHRISTINE de Lorraine, grande-duchesse de Toscane, femme de Ferdinand de Médicis, 1565 † 1637 : 1323, 1425.
- CHRISTINE de SUÈDE, reine de Suède, 1626 † 1689 : 1507, 1518.
- CHRODEGANG (saint), évêque de Metz, VIII^e siècle : 674.
- CHRY SANDER (Friedrich), musicologue allemand, 1826 † 1901 : 1510.
- CICONIA (Johannes), compositeur et théoricien liégeois, début du XV^e siècle : 775, 800, 801, 863, 879, 882, 893, 901, 953, 970, 985.
- CIMA (Gian Paolo), organiste et compositeur italien, première moitié du XVII^e siècle : 1401, 1853.
- CIMA da Conegliano (Giovanni Battista), peintre italien, 1459 ? † 1517-18 ? : 1200.
- ÇIVA ou SHIVA, dieu hindou : 134, 173, 174, 190, 320, 321.
- CLARI di Pisa (abbé Giovanni Carlo Maria), compositeur italien, 1677 † 1754 : 1505, 1879.
- CLARK (Jeremiah), organiste, claveciniste et compositeur anglais, 1669 ? † 1707 : 1742.
- CLAUDE I^{er}, empereur romain, 41/54 : 446.
- CLAUDEL (Paul), poète et auteur dramatique français, 1868 † 1955 : 641, 1187.
- CLAUDIN, voir : SERMISY.
- CLAVIXO del CASTILLO (Bernardo), organiste, clavicordiste et compositeur espagnol, † 1626 : 1359, 1373, 1695.
- CLAVIXO (Francisco), organiste et clavicordiste espagnol, fils du précédent, XVII^e siècle : 1695.
- CLAYTON (Thomas), violoniste et compositeur anglais, 1670 ? † 1730 : 1756.
- CLEMENS non PAPA (Jacob CLEMENS, dit), compositeur flamand, 1510 ? † avant 1558 : 1055, 1077, 1243, 1274, 1297, 1372, 1704.
- CLÉMENT d'Alexandrie (saint), philosophe et théologien grec, 150 ? † après 211 : 529.
- CLÉMENT VII, pape, 1342/1352 : 880, 1248.
- CLÉMENT VIII, pape, 1536 † 1605 : 1194, 1428.
- CLÉMENT IV, voir : ROSPIGLIOSI (Giulio).
- CLÉMENT X, pape, 1590 † 1676 : 1509.
- CLÉRAMBAULT (Louis-Nicolas), claviciniste, organiste et compositeur français, 1676 † 1749 : 1602, 1620, 1626, 1630, 1906.
- CLERCK-LEJUNE (Suzanne), musicologue belge, née en 1910 : 953, 954.
- CLÉREAU (Pierre), compositeur français, † après 1567 : 943, 1059, 1060.
- CLERMONT (Catherine de), voir : RETZ (duchesse de).
- CLERMONT-TONNERRE (Claude de), baron de Dampierre, père de Catherine de Retz, † 1545 : 1308.
- CLICQUOT (Robert), facteur d'orgues français, 1650 ? † 1720 : 1629.
- CLONAS, aulète et poète grec. ~ VII^e - ~ VI^e siècle : 407, 408.
- CLOSSON (Ernest), musicologue belge. 1870 † 1950 : 1028, 1383.
- CODAX (Martin), voir : MARTIN CODAX.
- COELLO (Sancho), peintre portugais, 1515 ? † 1596 : 1360.
- COHEN (Gustave), médiéviste français, 1879 † 1958 : 935.
- COLASSE (Pascal), compositeur français, 1649 † 1709 : 1601, 1644, 1652.
- COLBERT (Jean-Baptiste), homme d'État français, 1619 † 1683 : 1573.
- COLEMAN (Charles), violiste et compositeur anglais, † 1664 : 1734, 1750, 1752.
- COLEMAN (Edward), compositeur anglais, fils du précédent, † 1669 : 1750, 1752.
- COLEN (chanoine Lambert), compositeur wallon, † 1654 : 1713.
- COLIN (Guillaume), musicien français (?), XVI^e siècle : 1327.
- COLIN (Jacques), poète français, † 1547 : 1050.
- COLL (Fray Antonio MARTIN), voir : MARTIN y COLL.
- COLLANGETTES (le Père Xavier-Maurice), musicologue et arabisant français, 1860 † 043 : 541.

- COLLASSE, *voir* : COLASSE.
- COLLÉ (Charles), auteur comique français, 1709 † 1783 : 1659.
- COLLIN de BLAMONT (François), compositeur français, 1690 † 1760 : 1607, 1644, 1653.
- COLOMB (Christophe), navigateur italien, 1450-51? † 1506 : 1208.
- COLOMB (Fernand), humaniste espagnol, fils naturel du précédent, 1488 † 1539 : 1208.
- COLOMBAN (saint), moine irlandais, 540? † 615? : 657.
- COLONNA (Giovanni Paolo), organiste et compositeur italien, 1637 † 1695 : 1496, 1505, 1516.
- COLONNA (Vittoria), femme de Carlo Malatesta, début xv^e siècle : 901.
- COMBARIEU (Jules), musicologue français, 1859 † 1916 : 325.
- CÔME III, *voir* : MÉDICIS.
- COMES (Juan Bautista), compositeur espagnol, 1568 † 1643 : 1359, 1695.
- COMPÈRE (Loyset), compositeur français, 1450? † 1518 : 914, 917, 923, 924, 934, 938, 987, 1010, 1012, 1027, 1029, 1033, 1097, 1162, 1192, 1282.
- CONFORTO (Giovanni Battista), compositeur et théoricien italien, milieu xvi^e siècle : 1395.
- CONFORTO (Nicola), compositeur italien, première moitié du xviii^e siècle : 1689.
- CONFUCIUS (K'ONG FOU-TSEU), philosophe chinois, ~ 551? † ~ 479? : 209, 284, 293, 313.
- CONON de Béthune, seigneur et trouvère français, † 1219 : 738, 747, 748.
- CONRADI (Johann Georg), compositeur allemand, fin xvii^e siècle : 1792, 1799.
- CONSEIL ou CONSILIUM (Jean), compositeur français, 1498 † 1535 : 1027, 1307.
- CONSTANTIN I^{er} le Grand, empereur romain, 274 † 337 : 655, 664.
- CONSTANTIN VII Porphyrogénète, empereur byzantin, 905 † 959 : 632.
- CONSTANTIN (Louis), violoniste français, maître à danser, 1585? † 1657 : 1565, 1568.
- CONTARINI (Simone), diplomate vénitien, 1563 † 1633 : 1379.
- CONTI (Anne-Marie de BOURBON, première Mlle de Blois, princesse de), fille de Louis XIV et de Mlle de La Vallière, 1666 † 1739 : 1600, 1620.
- CONTI (Francesco), compositeur italien, 1682 † 1732 : 1488.
- CONTZEN (Adam), jésuite allemand, controversiste, 1573 † 1635 : 1161.
- CONVERSI (Girolamo), compositeur italien, seconde moitié du xvi^e siècle : 1115.
- CONZENIUS, *voir* : CONTZEN (Adam).
- COOKE (John), compositeur anglais, xv^e siècle : 817.
- COOPER (John), *voir* : COPERARIO (Giovanni).
- COPERARIO (John COOPER, dit Giovanni), luthiste, violiste et compositeur anglais, 1570? † 1626 : 1732, 1733, 1735.
- CORADINI (Francesco), compositeur italien, première moitié du xviii^e siècle : 1689.
- CORBEIL (Pierre de), *voir* : PIERRE de Corbeil.
- CORBETT (William), violoniste et compositeur anglais, † 1748 : 1742.
- CORBETTA (Francesco), guitariste et compositeur italien, 1620? † 1690? : 1741.
- CORDIER (Baude), compositeur français, début du xv^e siècle : 876.
- CORELLI (Arcangelo), violoniste et compositeur italien, 1653 † 1713 : 1398, 1409-1414, 1416, 1496, 1502, 1589, 1610, 1637, 1646, 1707, 1709, 1742, 1743, 1745, 1836, 1867, 1876, 1878.
- CORNACCHIOLI (Giacinto), compositeur italien, 1600? † après 1653 : 1459.
- CORNAGO (Juan), compositeur espagnol, seconde moitié du xv^e siècle : 1357, 1365.
- CORNAZANO (Antonio), poète et humaniste italien, théoricien de la danse, 1430 † 1484 : 864, 1380, 1384.
- CORNEILLE (Pierre), poète dramatique français, 1606 † 1684 : 1543, 1573, 1588, 1683, 1876.
- CORNEILLE (Thomas), poète dramatique français, frère du précédent, 1625 † 1709 : 1574.
- CORNET (Pierre), organiste et compositeur néerlandais, 1560 † 1626 : 1704, 1705.
- CORNU (Alfred), physicien français, 1841 † 1902 : 461, 473.
- CORNYSHE (William), compositeur, poète et acteur anglais, † 1523? : 831.
- CORREA (Fray Manuel), compositeur espagnol, d'origine portugaise, début xvii^e † 1653 : 1691.
- CORREA de ARAUXO ou ARAUJO (Francisco), organiste et compositeur espagnol, † 1663? : 1695.
- CORRETTE (Gaspard), organiste français, début du xviii^e siècle : 1630.

- CORRETTE (Michel), organiste et compositeur français, fils du précédent, 1709 † 1795 : 1628, 1631.
- CORSELLI (Francisco COURSELLE, *ou*), compositeur italien, d'origine française, établi en Espagne, 1702 † 1778 : 1689, 1694.
- CORSI (Jacopo), mécène et compositeur italien, 1560? † 1604 : 1427, 1428-1429, 1431, 1432, 1436, 1437.
- CORTECCIA (Francesco), compositeur italien, 1510? † 1571 : 1104.
- COSMAS l'Hagiopolite, écrivain et hymnographe byzantin, VIII^e siècle : 642, 643.
- COSSET, *ou* COSSETTE (François), compositeur français, 1620? † 1690? : 1596.
- COSTE (Gabriel), musicien français (?), XVI^e siècle : 1328.
- COSTELEY (Guillaume), organiste et compositeur français, 1531? † 1606 : 1060, 1063, 1064, 1206, 1246, 1530, 1563, 1626, 1902.
- COSTÈRE (Edmond), musicologue français, né en 1905 : 772-773.
- COSYN (Benjamin), organiste et compositeur anglais, 1570? † 1650? : 1350.
- COTES (Ambrosio Coronado de), compositeur espagnol, † 1603 : 1359.
- CÖTHEN (prince et princesse de), *voir* : ANHALT-CÖTHEN.
- COUPERIN (les), famille de musiciens français :
LOUIS, 1626? † 1661 : 1257, 1619, 1620, 1626, 1627, 1629, 1715, 1903, 1909.
FRANÇOIS, frère du précédent, 1630 † 1700? : 1608.
CHARLES, frère des précédents, 1638 † 1679 : 1627, 1629.
- FRANÇOIS, *dit* COUPERIN le Grand, fils du précédent, 1668 † 1733 : 779, 1415, 1562, 1589, 1607-1609, 1610, 1611, 1620, 1621-1622, 1623, 1624, 1626, 1627, 1629, 1630, 1631, 1634-1638, 1654, 1664, 1709, 1716, 1890, 1909.
- MARGUERITE-LOUISE, cousine du précédent, 1676 † 1728 : 1608.
- COURSELLE, *voir* : CORSELLI.
- COURTOIS (Jean), compositeur français, première moitié du XVI^e siècle : 1243.
- COURVILLE (Thibaut de), *voir* : THIBAUT de COURVILLE (Joachim).
- COUSIN (Jean), chanteur et musicien français, seconde moitié du XV^e siècle : 850.
- COUSSER, *voir* : KUSSER.
- COUSTOU (Guillaume), sculpteur français, 1677 † 1746 : 1870.
- COUSU (Antoine de), organiste, compositeur et théoricien français, 1600? † 1658 : 1902.
- COVERDALE (Miles), prélat anglais, traducteur de la Bible, 1488, † 1568 : 1343.
- COWDEN (John), compositeur anglais, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1345.
- COYOTE, divinité des Indiens d'Amérique du Nord : 140, 141, 145, 149.
- CRAMER (Wilhelm), compositeur allemand, 1745 † 1799 : 1720.
- CRANMER (Thomas), archevêque de Cantorbury, promoteur de la politique religieuse de Henry VIII, 1489 † 1556 : 1343.
- CRASSOT (Richard), musicien français, 1530? † fin du XVI^e siècle : 1142.
- CRATES, poète et musicien grec, ~ III^e siècle : 409.
- CREQUILLON (Thomas), compositeur franco-flamand, † 1557? : 942, 1054, 1055, 1074, 1075, 1243, 1246, 1255, 1272, 1276, 1297, 1372.
- CRÉTIN (Guillaume DUBOIS, *dit*), poète et chroniqueur français, † 1525 : 916, 975, 978.
- CRISTOFORI (Bartolommeo di Francesco), facteur de clavécins italien, inventeur du piano-forte, 1655 † 1731 : 1917.
- CROCE (Giovanni), compositeur italien, 1557 † 1609 : 1122, 1179, 1189, 1349.
- CROFT (William), organiste et compositeur anglais, 1678 † 1727 : 1742.
- CROZAT (Antoine), financier français, 1655 † 1738 : 1646.
- CRÜGER (Johann), organiste et compositeur allemand, 1598 † 1662 : 1142, 1161.
- CRUSSARD (Germaine, *dite* Claude) pianiste, chef d'orchestre et musicologue française, 1893 † 1947 : 1602.
- CRUZ (Ramon de la), poète espagnol, 1731 † 1794 : 1688.
- CUISE (Antoine de), poète français, XV^e siècle : 903, 908.
- CUNTZIUS (Christoph), facteur d'orgues allemand, début du XVIII^e siècle : 1868.
- CUVELIER (Jean), musicien français, contemporain de Charles V : 775.
- CUVIER (Georges, baron), zoologiste et paléontologue français, 1769 † 1832 : 49.

CUZZONI (Francesca), cantatrice italienne, 1700 † 1770 : 1758.

DACH (Simon), poète allemand, 1605 † 1659 : 1789, 1812.

DAL MONTE, cardinal italien, XVI^e-XVII^e siècle : 1437.

DALZA (Joan Ambrosio), luthiste italien, début du XVI^e siècle : 1208, 1211, 1212-1214, 1228, 1236, 1247, 1265, 1269, 1291.

DAMAN (William), compositeur wallon émigré en Angleterre, 1540? † 1591 : 1350.

DAMETT (Thomas), compositeur anglais, première moitié du XV^e siècle : 817.

DAMOPHYLA, poétesse grecque, ~ VI^e siècle : 418.

DANCHET (Antoine), librettiste français, 1671 † 1748 : 1644.

DANDRIEU (Pierre), organiste et compositeur français, 1660? † 1733 : 1628, 1631.

DANDRIEU (Jean-François), organiste et compositeur français, neveu du précédent, 1682 † 1738 : 1624, 1631, 1709, 1716.

DANGEAU (Philippe de COURCILLON, marquis de), mémorialiste français, 1638 † 1720 : 1598, 1599, 1600, 1603.

DANIEL (Samuel), poète anglais, 1562 † 1619 : 1748.

DANTE ALIGHIERI, poète italien, 1265 † 1321 : 781, 782, 783, 1422, 1478.

DANYEL (John), luthiste et compositeur anglais, 1505? † 1630? : 1349.

DAQIN (Louis-Claude), organiste, claveciniste et compositeur français, 1694 † 1772 : 1624, 1628, 1631.

DARCHIS (chanoine Lambert), musicien et pédagogue wallon, fin du XVII^e siècle : 1716, 1721.

DAUPHIN (le Grand), Louis, fils de Louis XIV, 1661 † 1711 : 1598, 1600, 1601.

DAVID, roi hébreu, † ~ 970? : 364, 1064, 1134.

DAVID (Samuel), compositeur français, 1836 † 1895 : 370.

DAVIES (Mary), favorite de Charles II Stuart : 1754.

DAVY (Richard), organiste et compositeur anglais, fin XV^e siècle : 831.

DAZA (Esteban), vihueliste espagnol, XVI^e siècle : 1376.

DEBUSSY (Claude), compositeur français, 1862 † 1918 : 304, 1636, 1649, 1949.

DE CROES (Henri Jacques), violoniste et compositeur néerlandais, 1705 † 1786 : 1710, 1711.

DECROIX (Gabriel), oto-rhino-laryngologiste français, né en 1920 : 51.

DEDEKIND (Constantin Christian), compositeur et poète allemand, 1628 † 1715 : 1814, 1817.

DE FESCH (Guillaume), organiste, violoniste, violoncelliste et compositeur hollandais, 1687 † 1761 : 1709.

DEHN (Siegfried Wilhelm), pédagogue et théoricien allemand, 1799 † 1858 : 1945.

DEILICH ou DULICHUS (Philipp), compositeur allemand, 1562 † 1631 : 1842, 1844, 1851.

DELAHAYE (Jean), musicien français, XV^e siècle : 921.

DE LA HAYE, compositeur français, début du XVII^e siècle : 1565.

DELAMOTTE (Jean), maître de danse français, † 1631 : 1563, 1568.

DELANGE (Herman - François), violoniste et compositeur wallon, 1717 † 1781 : 1717, 1720.

DELLA CASA (Giovanni), prélat italien, orateur et poète, 1503 † 1556 : 1105.

DELL'AQUILA (Marco), luthiste italien, XVI^e siècle : 1221, 1227.

DELLA SCALA (Alberto II), seigneur de Vérone, † 1352 : 786.

DELLA SCALA (Mastino II), seigneur de Vérone, frère du précédent, † 1351 : 786, 788, 789, 792.

DEL MONTE (Giovanni), voir : JULES III.

DEMANTIUS (Christoph), compositeur allemand, 1567 † 1643 : 1810, 1834, 1846, 1857.

DEMOI RE (Daniel), flûtiste français, fin XVII^e-début XVIII^e siècle : 1741.

DÉMOSTHÈNE, orateur grec, ~ 384 † ~ 322 : 641.

DENIS (Jean), organiste français et facteur d'instruments, XVII^e siècle : 1619.

DENT (Edward Joseph), musicologue anglais, 1876 † 1957 : 1477.

DENYS l'Aréopagite (saint), évêque d'Athènes et martyr, I^{er} siècle : 635, 636.

DERING (Richard), organiste et compositeur anglais, 1580? † 1630 : 1351.

DESCARTES (René), philosophe et mathématicien français, 1596 † 1650 : 1200, 1541, 1543, 1623, 1642, 1661.

DESCHAMPS (Eustache), poète français, 1340? † 1407? : 775, 850, 872, 897.

- DESCLAUZAS (Malvina-Ernestine ARMAND, dite Marie), chanteuse et comédienne française, 1840 † 1912 : 74.
- DESMARETS (Henri), compositeur français, 1662 † 1741 : 1652.
- DESMARETS de SAINT-SORLIN (Jean), poète et auteur dramatique français, 1595 † 1676 : 1556.
- DESOER (F. J.), imprimeur-libraire wallon, éditeur de musique, seconde moitié du XVIII^e siècle : 1719.
- DESPINEY (Félix), médecin français, première moitié du XIX^e siècle : 49.
- DESORTES (Philippe), poète français, 1546 † 1606 : 1060, 1316, 1534.
- DESTOUCHES (André-Cardinal), compositeur français, 1672 † 1749 : 1586, 1588, 1610, 1643, 1644, 1647, 1648-1649, 1651, 1652, 1654, 1664, 1668.
- DEVATKI, personnage légendaire védique : 191.
- DHAMRAKARA, dieu hindou : 172.
- DIANE de Poitiers, 1499 † 1566 : 1137.
- DIAZ BESSON ou BEJON (Gabriel), compositeur espagnol, avant 1590 † après 1631 : 1689, 1690, 1694.
- DIDAY (Paul), médecin français, 1812 † 1894 : 49.
- DIDEROT (Denis), philosophe et écrivain français, 1713 † 1784 : 61, 1660.
- DIETRICH (Sixt), compositeur allemand, 1490-95? † 1548 : 1164, 1165.
- DIEUPART (Charles), claveciniste, violoniste et compositeur français, 1670? † 1740? : 1620.
- DI GIORGIO (Anna Maria), physiologiste italienne contemporaine : 56, 64.
- DILTHEY (Wilhelm), philosophe allemand, 1833 † 1911 : 1785.
- DIODORE de Sicile, historien grec, ~ 1^{er} siècle : 437.
- DIOMEDES CATO, luthiste et chanteur italien, 1570? † 1615 : 1276.
- DIONIGI (Mariano), musicologue italien contemporain : 1508.
- DIONYSOS, dieu grec : 393, 412, 423, 443.
- DIRUTA (Girolamo), compositeur et théoricien italien, 1561 † après 1609 : 1252, 1257, 1328, 1395, 1405.
- DIVITIS (Antonius), compositeur flamand, fin du XV^e siècle : 1017-1019, 1162.
- DJEMILÉ, chanteuse arabe, † 720? : 531.
- DJIAN (Albert), radiologue français, né en 1909 : 50, 52.
- al-DJURDJANI, philosophe et théologien arabe, d'origine persane, 1339? † 1413 : 489.
- DLUGORAI (Adalbert), luthiste polonais, seconde moitié du XVI^e siècle : 1276.
- DODART (Denis), médecin français, 1634 † 1707 : 49.
- DOIZI de VELASCO (Nicolao), guitariste et compositeur portugais. † 1659? : 1692.
- DOLMETSCH (Mabel), musicographe anglaise, née en 1874 : 1384.
- DOMENICO da Placenza, maître à danser et théoricien italien, fin XIV^e † 1462? : 864, 1380.
- DONATI (Ignazio), compositeur italien, 1590? † 1640? : 1853.
- DONATO da Cascia, compositeur italien, milieu du XIV^e siècle : 794, 795.
- DONFRIED (Johannes), maître de chapelle allemand, auteur de recueils musicaux, 1585 † 1654 : 1843.
- DONI (Antonio Francesco), humaniste italien, 1513 † 1574 : 1095, 1102, 1321.
- DONI (Giovanni Battista), écrivain et musicologue italien, 1594 † 1647 : 1420, 1421, 1428, 1429, 1432, 1461, 1541.
- DONIZETTI (Gaetano), compositeur italien, 1797 † 1848 : 1459.
- DORAT (Jean), poète français, 1508 † 1588 : 1303.
- DORICO (Valerio), typographe et imprimeur italien, éditeur littéraire et musical, milieu du XVI^e siècle : 1086, 1099.
- DORNEL (Antoine), organiste, claveciniste et compositeur français, 1685? † 1765 : 1620, 1631.
- DOUCHER (Lazarus), ami de Tylman Susato, XVI^e siècle : 1035.
- DOUEN (Orentin), musicographe et historien du protestantisme français, 1830 † 1896 : 1139, 1146.
- DOWLAND (John), luthiste et compositeur anglais, 1562 † 1626 : 1329, 1345, 1348, 1349, 1350, 1351, 1352.
- DOWLAND (Robert), luthiste et compositeur anglais, fils du précédent, 1588 † 1641 : 1729.
- DOWNEY (Glanville), byzantiniste américain, né en 1908 : 639.
- DOYS (Juan), de Malaga, organiste espagnol du milieu du XVI^e siècle : 1372.
- DRAGHI (Antonio), compositeur italien, 1635 † 1700 : 1471 1790, 1857.

- DRAKE (Sir Francis), amiral anglais, 1540? † 1596 : 1345.
 DRESSLER (Gallus), théoricien et compositeur allemand, 1533 † 1590? : 1160, 1842.
 DRETZEL (Valentin), organiste et compositeur allemand, 1578 † 1658 : 1160.
 DROMAL (Jean), compositeur wallon, XVII^e siècle : 1713.
 DRUSINA (Benedictus de), luthiste allemand, XVI^e siècle : 1272.
 DRYDEN (John), poète anglais, 1631 † 1700 : 1752, 1754, 1755, 1764.
 DU BELLAY (Joachim), poète français, 1522 † 1560 : 1047, 1050, 1300, 1316.
 DUBOIS, valet de chambre de Louis XIII : 1593, 1598.
 DU BOS (abbé Jean-Baptiste), écrivain français, 1670 † 1740 : 1587.
 DUBUISSON (Pierre), musicien genevois, seconde moitié du XVI^e siècle : 1140.
 DU BUISSON, violoniste français, XVII^e siècle : 1562.
 DU BUT (les), luthistes français, seconde moitié du XVII^e siècle : 1617.
 DUC (Joseph-Valentin), chanteur français, 1858 † 1915 : 71.
 DU CAURROY (Eustache), compositeur français, 1549 † 1609 : 1069, 1328, 1446, 1536, 1563, 1592, 1593, 1594, 1626, 1902, 1903.
 DU CHEMIN (Nicolas), imprimeur-éditeur de musique et théoricien français, † 1576 : 1058, 1301, 1331.
 DUCHESNE (Jacques), orientaliste belge, né en 1910 : 359.
 DUCHIÉ (Jacques), bourgeois parisien, amateur de musique, XV^e siècle : 1196.
 DUCIS (Benedict), pasteur allemand, organiste et compositeur, 1480? † 1544 : 1165.
 DU FAULT, luthiste français, XVII^e siècle : 1204.
 DU FAUR (Jacques), luthiste français, XVI^e siècle : 1068.
 DUFAY (Guillaume), compositeur français, 1400 † 1474 : 779, 801, 822, 850, 863, 868, 869, 872, 874, 876, 877, 887, 890, 891, 892, 893, 894, 897, 900-907, 914, 915, 922, 926, 927, 929, 945-946, 947, 949-971, 972, 974, 975, 979, 985, 999, 1009, 1011, 1293, 1701.
 DUFFETT (Thomas), auteur dramatique anglais, seconde moitié du XVII^e siècle : 1753.
 DUGAZON (Rose LEFÈVRE, Mme), chanteuse et comédienne française, 1755 † 1821 : 73.
 DUGUÉ (les), famille de facteurs et d'instrumentistes parisiens, XVI^e-XVII^e siècles : 1619.
 DUGUÉ (Jean), organiste français, milieu du XVI^e siècle : 1308, 1326.
 DUHAMEL (Raoul), écrivain français, † 1943 : 59.
 DUJARDIN (Jacques), médecin français, né en 1933 : 51.
 DUKAS (Paul), compositeur français, 1865 † 1935 : 363, 1168, 1177, 1185.
 DULICHUS, voir : DEILICH (Philipp).
 DU MAGE (Pierre), organiste et compositeur français, † 1750? : 1630.
 DUMANOIR (Guillaume), violoniste français, maître à danser, 1615 † 1690? : 1565, 1568, 1569.
 DU MONTE (Henri), organiste et compositeur français, d'origine liégeoise, 1610 † 1684 : 1595, 1596-1597, 1598, 1601, 1627, 1664, 1714-1715, 1721.
 DUNSTABLE (John), compositeur anglais, 1380? † 1453 : 752, 817, 819, 820, 822-823, 825, 831, 863, 894, 914, 916, 975.
 DU PERRON (Jacques DAVY), cardinal et écrivain français, 1556 † 1618 : 1534.
 DU PEYRAT (Guillaume), littérateur et poète français, 1563 † 1645 : 1592, 1599.
 DU PHLY (Jacques), claveciniste et compositeur français, 1715 † 1789 : 1624.
 DUPLESSIS (colonel), auteur d'une relation de voyage au Pays de Liège vers 1710 : 1716.
 DU PONT (Jacques), ou Giaches de PONTE, compositeur français, XVI^e siècle : 1255.
 DUPREZ (Gilbert-Louis), chanteur français, 1806 † 1896 : 54.
 DURAND (Etienne), poète français, 1586 † 1618 : 1553.
 DURANTE (Francesco), compositeur italien, 1684 † 1755 : 1718, 1851.
 DURÓN (Sebastian), compositeur espagnol, milieu XVII^e siècle † après 1719 : 1689, 1694.
 DUTROCHET (Henri), physiologiste et naturaliste français, 1776 † 1847 : 49.
 EA ou ENKI, dieu suméro-babylonien : 134.
 EAST (Michael), compositeur anglais, 1580? † 1648 : 1735.
 EAST (Thomas), imprimeur-éditeur de musique anglais, † 1609 : 1345, 1347, 1348.
 EBELING (Johann Georg), compositeur allemand, 1637 † 1676 : 1161.

- EBERLIN (Johann Ernst), compositeur allemand, 1702 † 1762 : 1851, 1857.
- EBNER (Wolfgang), organiste, claviciste et compositeur autrichien, 1612 † 1665 : 1824, 1864.
- ECCARD (Johannes), compositeur allemand, 1533 † 1611 : 1122, 1161, 1166, 1809, 1842, 1851.
- ECCLES (John), compositeur anglais, 1650 † 1735 : 1743.
- ECHEMBRATOS, poète et musicien grec, ~ VI^e siècle : 408.
- ECK (Rudger van), missionnaire et linguiste néerlandais, 1842 † 1901 : 278.
- ÉCORCHEVILLE (Jules), musicologue et compositeur français, 1872 † 1915 : 1565.
- EDINTON (Charles et Jacques), luthistes écossais, XVI^e siècle : 1308.
- EDINTON (Richard), luthiste, écossais, XVI^e siècle : 1326.
- ÉDOUARD VI Tudor, roi d'Angleterre, 1537 † 1553 : 1343, 1353.
- EGENOLFF (Christian), typographe et éditeur de musique allemand, 1502 † 1555 : 1259.
- EGMONT (John PERCEVAL, comte d'), homme politique anglais, 1683 † 1748 : 1742.
- EINSTEIN (Alfred), musicologue américain, 1880 † 1952 : 1056, 1101, 1111.
- ELBEUF (René de LORRAINE, marquis d'), 1536 † 1566 : 1060.
- ÉLÉONOR de Tolède, femme de Côme I^{er} de Médicis, † 1562 : 1231, 1323, 1422.
- ÉLÉONORE d'Aquitaine, reine de France, puis reine d'Angleterre, 1122 † 1204 : 738, 749.
- ÉLÉONORE d'Autriche, reine de Portugal, puis reine de France, 1498 † 1558 : 1207.
- El Hâdj ALLÂL al-BATLA, voir : al-BATLA.
- ELIAS (José), organiste et compositeur espagnol, début XVIII^e siècle, † après 1749 : 1695.
- ELIAS SALOMON, théoricien français, seconde moitié du XIII^e siècle : 847.
- ÉLISABETH I^{re}, reine d'Angleterre, 1533 † 1603 : 752, 1337, 1343, 1345, 1346, 1725.
- ÉLISABETH de Gonzague, duchesse d'URBIN, épouse de Guidobaldo de Montefeltre, † 1526 : 1216.
- ÉLISABETH d'Urbain, voir : ÉLISABETH de Gonzague.
- ELMENHORST (Heinrich), pasteur allemand, librettiste et auteur de *Lieder*, 1632 † 1704 : 1793, 1798, 1818.
- ELYOT (Sir Thomas), diplomate et écrivain anglais, 1490? † 1546 : 1343.
- ÉMERAUD (Antoine), maître de danse français du duc Friedrich Ulrich de Brunswick, début du XVII^e siècle : 1563.
- ÉMERIC ou IMRE, roi de Hongrie, 1174? † 1204 : 746.
- EMMANUEL (Maurice), compositeur et musicologue français, 1862 † 1938 : 1175, 1176.
- EMPÉDOCLE d'Agrigente, philosophe grec, ~ 490 † ~ 430 : 435.
- ENCINA (Juan del), poète et compositeur espagnol, 1468 † 1529 : 1358, 1365, 1366, 1368, 1377.
- ENGEL (Carl), musicologue allemand, historien des instruments de musique, 1818 † 1882 : 470.
- ENNIUS, poète latin, ~ 239 † ~ 169 : 439.
- ENRIQUE, compositeur espagnol, fin du XV^e siècle : 1365.
- ÉPHREM d'Edesse (saint), théologien syriaque, Père de l'Eglise, † 379 : 549, 550, 641.
- ÉPICARME de Cos, poète comique grec, ~ 540 † ~ 450 : 427-428, 435.
- ÉPIDATES, héraut légendaire grec : 394.
- ÉRARS (Jean), trouvère français, fin du XII^e siècle : 734.
- ÉRASIPPE, musicien grec, ~ VII^e - ~ VI^e siècle : 432.
- ÉRASME (Didier), humaniste, théologien et moraliste hollandais, de langue latine, 1466 † 1536 : 975, 1260.
- ÉRATOSTHÈNE de Cyrène, mathématicien, astronome et philosophe grec, ~ 276 / 272? † ~ 196 / 192? : 535.
- ERBA (Dionigi), compositeur italien, fin XVII^e - début XVIII^e siècle : 1879.
- ERBACH (Christian), organiste et compositeur allemand, 1570? † 1635 : 1822, 1847.
- ÉRINNA, poétesse grecque, ~ VI^e siècle : 418.
- ERLANGER (Rodolphe d'), musicologue et arabisant français, † 1935 : 542, 573, 576, 589.
- ERLANGGA, roi de Java, 996 † 1049? : 247.
- ERLEBACH (Philipp Heinrich), compositeur allemand, 1657 † 1714 : 1818, 1838, 1839, 1864.
- ERMENGAUT (Matfré), voir : MATFRÉ
- ERMENGAUT.
- ERNESTI (Johann August), universitaire et théologien allemand, 1707 † 1781 : 1897.

ERRARD (Charles), décorateur et architecte français, 1601 † 1689 : 1641.
 ESCHYLE, auteur dramatique grec, ~ 525 † ~ 456 : 422, 427, 435, 441.
 ESCOBAR (Pedro de), compositeur espagnol, † 1514? : 1358, 1359, 1365.
 ESCOBEDO (Bartolome), compositeur espagnol, † 1503 : 1359.
 ESCRIBANO (Juan), compositeur espagnol, 1480? † 1558 : 1359.
 ESDRAS, docteur et chef des Hébreux, ~ V^e-~ IV^e siècle : 195.
 ÊSOPE, fabuliste grec, ~ VII^e-~ VI^e siècle? : 1751.
 ESQUIVEL de BARAHONA (Juan), compositeur espagnol, 1565? † après 1613 : 1359, 1365, 1381, 1694.
 ESTE (Nicolas III d'), marquis de Ferrare, 1393 † 1441 : 969.
 ESTE (Hercule I^{er} d'), duc de Ferrare, fils du précédent, 1431 † 1505 : 987, 1033, 1089, 1093.
 ESTE (Alphonse I^{er} d'), duc de Ferrare, fils et successeur du précédent, 1476 † 1534 : 1004, 1327, 1381.
 ESTE (Hippolyte I^{er} d'), cardinal et mécène, frère du précédent, 1479 † 1520 : 1053.
 ESTE (Luigi d'), cardinal italien, 1538 † 1586 : 1111.
 ESTE (Isabelle d'), marquise de Mantoue, fille d'Hercule I^{er}, 1474 † 1538 : 891, 1088, 1089, 1095, 1096, 1098, 1099, 1216.
 ESTRÉE (Jean d'), instrumentiste et compositeur français, † 1576 : 1307, 1331, 1563.
 ÉTAMPES (Anne de PISSELIEU, duchesse d'), favorite de François I^{er}, 1508 † 1580 : 1284.
 ETHELWOOD (saint), évêque et écrivain anglo-saxon, 908? † 984 : 728.
 ÉTIENNE II, pape, 752/757 : 673.
 EUGÈNE IV, pape, 1383 † 1447 : 901, 968.
 EUMOLPOS, musicien légendaire grec : 404.
 EUNICE, poétesse grecque, ~ VI^e siècle : 418.
 EUNOMOS, citharède grec, ~ VII^e siècle : 432.
 EURIPIDE, auteur dramatique grec, ~ V^e-~ IV^e siècle : 421, 422, 426, 427, 430, 441, 1640.
 EUSÈBE de Césarée, théologien et historien grec, 260? † 337? : 726.
 EUTHYMOS le Stoudite, moine grec, fin VIII^e-début IX^e siècle : 643.

EVANS (Sir Arthur John), archéologue anglais, 1851 † 1941 : 405.
 ÈVE (Honoré-Eugène de HEFFE, ou d'), maître de la Chapelle royale de Bruxelles, seconde moitié du XVII^e siècle : 1708.
 ÈVE (Alphonse d'), compositeur flamand, fils du précédent, 1666 † 1727 : 1708.
 EVELYN (John), mémorialiste anglais, 1620 † 1706 : 1464.
 EWALD (Julius Richard), physiologiste allemand, 1856 † 1929 : 49.
 EXCESTRE (William), compositeur anglais, fin XIV^e-début XV^e siècle : 817.
 EXPERT (Henri), érudit, archéologue et compositeur français, 1863 † 1952 : 1145, 1146, 1147.
 EZGI (Suphi Züdhü), musicologue turc contemporain : 575, 576, 579.
 FABRI (Jacques LEFÈVRE, dit), écrivain français, † 1520? : 911.
 FABRIZIO d'ACQUAPENDENTE (Giralamo), anatomiste et chirurgien italien, 1533 † 1619 : 49.
 FACCIO (Giacomo), violoniste et compositeur italien établi à la cour d'Espagne, 1670? † 1753 : 1689, 1694.
 FACCOLI (Marco), compositeur italien, fin du XVI^e siècle : 1244.
 FALCON (Marie-Cornélie), cantatrice française, 1812 † 1897 : 73.
 al-FARÂBÎ, philosophe, physicien et théoricien arabe, d'origine turque, 870? † 950? : 210, 459, 460, 461, 463, 464, 466, 467, 470, 479, 528, 534, 535, 536, 545, 546, 573, 574, 575-576, 577.
 FARINA (Antonio), compositeur italien, XVII^e siècle : 1495.
 FARINA (Carlo), violoniste et compositeur italien, établi à la cour de Saxe, première moitié du XVII^e siècle : 1400-1401, 1403, 1839.
 FARINEL (Jean-Baptiste), compositeur français, 1655 † 1720? : 1867.
 FARINELLI (Carlo BROSCHI, dit), chanteur italien, 1705 † 1782 : 1485-1486, 1488, 1689, 1690.
 FARMER (Henry George), musicologue et arabisant britannique, né en 1882 : 471.
 FARMER (John), organiste et compositeur anglais, fin du XVI^e siècle : 1352.
 FARNABY (Gilles), compositeur anglais, 1565? † 1620? : 1342, 1352, 1726, 1727.

FARRENC (Aristide), flûtiste et critique musical français, 1794 † 1865 : 1510.
 al-FATH IBN KHÂKAN, écrivain et biographe arabe, † 1134 ? : 540.
 FAUGUES (Vincent ou Guillaume), compositeur franco-flamand, xv^e siècle : 914, 916, 980, 981.
 FAUR de PIBRAC, voir : PIBRAC (Guy du FAUR, seigneur de).
 FAURÉ (Gabriel), compositeur français, 1845 † 1924 : 1178, 1179.
 FAYRFAX (Robert), organiste et compositeur anglais, 1464 ? † 1521 : 831, 1339.
 FECHNER (Gustav Theodor), philosophe allemand, 1801 † 1887 : 36.
 FÉDÉ (Jean), musicien français, † 1475 ? : 907.
 FÉDOROV (Vladimir), musicologue français, né en 1901 : 949.
 FEI, divinité chinoise : 165.
 FEI (Giacomo Bonaventura), compositeur italien, seconde moitié du xvii^e siècle : 1503.
 FEIJÓO (Benito), moine bénédictin espagnol, polygraphe et critique musical, 1676 † 1764 : 1698.
 FEIND (Barthold), littérateur et librettiste allemand, 1678 † 1721 : 1793, 1796-1797.
 FEININGER (abbé Lawrence), musicologue américain, né en 1909 : 964.
 FELLOWES (Edmund Horace), musicologue anglais, 1870 † 1951 : 1344, 1346.
 FÉNELON (François de SALIGNAC de LA MOTHE-), prélat et écrivain français, 1651 † 1715 : 1603.
 FEO (Francesco), compositeur italien, 1691 † 1761 : 1488.
 FERDINAND V le Catholique, roi d'Aragon, de Sicile, de Castille et de Naples, 1452 † 1516 : 539, 892, 1357, 1361, 1366, 1384.
 FERDINAND III, roi de Castille et de Léon, 1199 † 1252 : 1376.
 FERDINAND I^{er} de Naples, fils d'Alphonse le Magnanime, roi de Naples, 1423 † 1494 : 1357.
 FERDINAND II, empereur romain germanique, 1578 † 1637 : 1509.
 FERDINAND (Don), voir : FERDINAND V le Catholique.
 FERDINAND I^{er}, duc de Toscane, voir : MÉDICIS (Ferdinand I^{er} de).
 FERDOUSI, voir : FIRDOSI.
 FERNANDEZ (Diego), maître à danser espagnol, xvi^e siècle : 1378.
 FERNANDEZ de CASTILLEJA (Pedro), compositeur espagnol, † 1574 : 1361.

FERNANDEZ de HUETE (Diego), harpiste et compositeur espagnol, fin xvii^e-début xviii^e siècle : 1693.
 FERNAU-HORN (Hélène), thérapeute allemande de la voix et du langage, née en 1892 : 57.
 FERRABOSCO (Domenico Maria), compositeur italien, 1513 † 1574 : 1106, 1193, 1298, 1338.
 FERRABOSCO (Alfonso), compositeur italien établi en Angleterre, petit-fils du précédent, 1575 ? † 1628 : 1733.
 FERRARE (duc de), voir : ESTE.
 FERRARI (Benedetto), poète, théoriste et compositeur italien, 1604 ? † 1681 : 1494, 1516.
 FERREIN (Antoine), anatomiste et chirurgien français, 1693 † 1769 : 49.
 FERREIRA (Manuel), guitariste et compositeur espagnol, † 1797 : 1689.
 FERRETTI (Giovanni), compositeur italien, 1540 ? † 1610 : 1115, 1245, 1298.
 FERRETTI (Dom Paolo), musicologue italien, 1866 † 1938 : 626.
 FERRI (Baldassare), chanteur italien, 1610 † 1680 : 1469.
 FERRIER (Michel), musicien français, xvi^e siècle : 1142.
 FERRIÈRE-le-VAYER (Théophile-Anne de), diplomate français, 1812 † 1864 : 120.
 FESTA (Costanzo), compositeur italien, † 1545 : 1027, 1061, 1102, 1103, 1192, 1235, 1275.
 FESTI (Constantio), voir : FESTA (Costanzo).
 FÉTIS (François-Joseph), musicologue belge, 1784 † 1871 : 118, 470, 980.
 FEUSTKING (Johann Heinrich), théologien allemand, poète et librettiste, 1672 † 1713 : 1793.
 FÉVIN (Antoine de), compositeur français, 1473 ? † 1511 ? : 913, 934, 1018, 1019-1022, 1027, 1031, 1033, 1034, 1162, 1192, 1232-1233, 1282, 1342.
 FÉVRIER (Pierre), organiste et claviciniste français, 1715 † 1780 ? : 1624.
 FEZANDAT (Michel), imprimeur-éditeur de musique français milieu du xvi^e siècle : 1203, 1301 1303, 1308.
 FIEDLER (Gottlieb), librettiste allemand, fin-xvii^e-début xviii^e siècle : 1793.
 FIGUEROA (Bernardino), organiste espagnol, première moitié du xvi^e siècle : 1372.

FILARGO (cardinal Pietro), voir :
ALEXANDRE V.
FILIPPOTTO da Caserta, théoricien
italien, xv^e siècle : 775, 799.
FILMER (Sir Edward), gentilhomme
anglais, amateur de musique,
première moitié du xvii^e siècle :
1540.
FINCK (Heinrich), compositeur alle-
mand, 1445 † 1527 : 1163, 1164,
1275.
FINCK (Hermann), organiste et
musicographe allemand, petit-
neveu du précédent, 1527 † 1558 :
1074.
FINETTI (Giacomo), compositeur
italien, premier tiers du
xvii^e siècle : 1853.
FINGER (Gottfried), compositeur au-
trichien, fin xvii^e-début xviii^e siè-
cle : 1739.
FIOCCO (Pierre-Antoine), compo-
siteur italien, établi à Bruxelles,
1650 † 1714 : 1708.
FIOCCO (Jean-Joseph), organiste et
compositeur italien, fils du pré-
cédent, 1686 † 1746 : 1708,
1709.
FIOCCO (Joseph-Hector), compo-
siteur italien, frère du précédent,
1703 † 1741 : 1709.
FIORENTINO, voir : PIERINO Fio-
rentino.
FIRDOUSI, poète persan, 934 ? † 1020-
1025 ? : 458, 524.
FISCHER (Johann), violoniste et
compositeur allemand, 1646
† 1716 ? : 1589, 1838.
FISCHER (Johann Kaspar Ferdi-
nand), claveciniste, organiste et
compositeur allemand, 1650
† 1746 : 1242, 1827-1828, 1838.
FITZWILLIAM (Richard), bibliophile
anglais, 1745 † 1816 : 1349, 1350,
1514, 1726.
FLAVONI (Dominique), chanteur
italien, début du xviii^e siècle :
1610.
FLECHA l'Ainé (Juan Mateo), com-
positeur espagnol, 1481 † 1553 ? :
1359, 1366-1367, 1368.
FLECHA le Jeune (Mateo), compo-
siteur espagnol, neveu du précéd-
ent, 1530 † 1604 : 1359, 1368,
1376.
FLEMMING (Joachim Friedrich von),
gouverneur de Leipzig, 1665
† 1740 : 1959.
FLEMMING (Paul), poète allemand,
1609 † 1640 : 1814.
FLETCHER (John), auteur comique
et dramatique anglais, 1579
† 1625 : 1351, 1755, 1758.

FLEURY (Nicolas), théoriste, chan-
teur et compositeur français,
seconde moitié du xvii^e siècle :
1618.
FLOR (Christian), compositeur alle-
mand, 1626 † 1697 : 1813.
FLORIS (Franco), musicologue ita-
lien contemporain : 1505.
FOGGIA (Antonio), compositeur ita-
lien, 1650 ? † 1707 : 1503.
FOGLIANO (Jacobo), organiste et
compositeur italien, 1473 † 1548 :
1098, 1248.
FOGLIANO (Lodovico), théoricien
italien, frère du précédent,
† 1538 ? : 1248.
FOIX (Gaston Phœbus III, comte de),
mécène, 1331 † 1391 : 875.
FOLQUET de Marseille, troubadour
provençal, 1160 ? † 1231 ? : 747,
748.
FONTAINE (Pierre), compositeur
français, 1380 ? † 1450 ? : 850,
864, 872, 878, 893, 896, 906, 940.
FONTANA (Giovanni Battista), vio-
loniste et compositeur italien,
† 1631 : 1406, 1413.
FONTENELLE (Bernard LE BOVIER
de), écrivain français, 1657
† 1757 : 1574, 1642.
FORD (Thomas), luthiste et compo-
siteur anglais, 1580 ? † 1648 : 1734.
FOREST, compositeur anglais,
† 1446 : 817, 825.
FORESTIER (Mathurin), compositeur
français, première moitié du
xvi^e siècle : 1162.
FORTEL (Johann Nikolaus), musi-
cographe allemand, historien de
la musique, 1749 † 1818 : 1885,
1961.
FORMÉ (Nicolas), compositeur fran-
çais, 1567 † 1638 : 1190, 1593,
1594, 1595, 1597, 1611, 1664.
FORMSCHNEIDER (Hieronymus), dit
GRAPHEUS, imprimeur de musique
allemand, † 1556 : 986.
FÖRNER (Christian), facteur d'or-
gues allemand, 1610 † 1678 : 1865.
FORSTER (Georg), médecin et musi-
cien allemand, éditeur de recueils
musicaux, 1514 ? † 1586 : 1164,
1165, 1259, 1347.
FÖRSTER (Kaspar), compositeur alle-
mand, 1616 † 1673 : 1850.
FÖRTSCH (Johann Philipp), médecin
et compositeur allemand, 1652
† 1732 : 1792, 1799.
FORTUNAT (saint), évêque de Poi-
tiers, et poète latin, 535 ? † 600 ? :
666.
FOUCQUET (Pierre-Claude), organiste
et compositeur français, 1694
† 1772 : 1624.

- FOU-HI, souverain mythique chinois : 182, 283.
- FOURIER (Joseph, baron), mathématicien français 1768 † 1830 : 8, 9.
- FOURNIÉ (Édouard), médecin français, 1833 † 1886 : 49.
- FOWKE (Francis), orientaliste anglais, XVIII^e siècle : 319.
- FRACHON, dédicataire d'une chanson de Dufay : 905.
- FRANC (Guillaume), musicien français, 1505 ? † 1570 : 1140.
- FRANCESCO da Milano, (Francesco CANOVA, *ou*), luthiste italien, 1497 † 1543 : 1200, 1221, 1227, 1228, 1231, 1232, 1234, 1235, 1237, 1242, 1244, 1247, 1266, 1296, 1304.
- FRANCHOYS, *ou* FRANCHOIS de Gembloux (Jean), compositeur franco-flamand, début du XV^e siècle : 887.
- FRANCIA (Francesco RAIBOLINI, *dît*), peintre et orfèvre italien, 1460 ? † 1517 : 1200.
- FRANCINI (Alessandro), ingénieur et architecte italien établi à la cour de France, 1570 ? † milieu du XVII^e siècle : 1550.
- FRANCISQUE (Antoine), luthiste et compositeur français, 1570 ? † 1605 : 1616.
- FRANCK (César), compositeur français, 1822 † 1890 : 1721, 1913.
- FRANCK (Johann Wolfgang), compositeur allemand, 1644 † 1710 ? : 1792, 1799, 1800-1801, 1802, 1817, 1818, 1834.
- FRANCK (Melchior), compositeur allemand, 1571 ? † 1639 : 1166, 1810, 1818, 1834, 1846.
- FRANCK (Michael), compositeur allemand, parent du précédent (?), 1609 † 1677 : 1847, 1853.
- FRANCK (Salomon), poète allemand, 1659 † 1725 : 1856, 1934, 1935, 1937, 1946.
- FRANCKE (August Hermann), pasteur et philanthrope allemand, 1663 † 1727 : 1865.
- FRANCEUR (François), violoniste et compositeur français, 1698 † 1787 : 1653.
- FRANÇOIS d'Assise (saint), fondateur d'ordres, et écrivain italien, 1182 † 1226 : 742, 781.
- FRANÇOIS I^{er}, roi de France, 1494 † 1547 : 924, 1013, 1031, 1045, 1050, 1135, 1137, 1207, 1227, 1278, 1291, 1301, 1303, 1318, 1362, 1592.
- FRANÇOIS II, duc d'Anjou, puis roi de France, 1544 † 1560 : 1068.
- FRANÇON (Marcel), musicologue et écrivain français, né en 1900 : 1028.
- FRANCON de Cologne, musicien et théoricien, XIII^e siècle : 699.
- FRANK (Istvan), romaniste, † 1955 : 747.
- FRAUENLOB, *voir* : HEINRICH von Meissen.
- FRÉDÉRIC de Hanovre, prince de Galles, 1707 † 1751 : 1742.
- FRÉDÉRIC II, roi de Prusse, 1712 † 1786 : 1917, 1925, 1926.
- FRÉDÉRIC III de Wettin, *dît* le Sage, Électeur et duc de Saxe, 1463 † 1525 : 1157, 1162.
- FRÉMART (Henri), compositeur français, fin XVI^e † après 1646 : 1596.
- FRESCOBALDI (Girolamo), compositeur italien, 1583 † 1643 : 1230, 1257, 1258, 1391, 1404-1406, 1418, 1494, 1503, 1521, 1626, 1705, 1820, 1823, 1824, 1825, 1828, 1829, 1903, 1904, 1909, 1910, 1913.
- FRIEDRICH von Hausen, trouvère allemand, † 1190 : 747, 748, 749.
- FROBERGER (Johann Jakob), organiste, claveciniste et compositeur allemand, 1616 † 1667 : 1404, 1626, 1705, 1820, 1824, 1825, 1827, 1829, 1864, 1904.
- FROMM (Andreas), compositeur allemand, 1621 † 1683 : 1856.
- FRYE (Walter), compositeur anglais, XV^e siècle : 825, 826, 863, 916.
- FUCHS (Johann Friedrich), dédicataire d'une cantate de J. S. Bach en 1707 : 1929.
- FUENLLANA (Miguel de), guitariste et compositeur espagnol, † 1579 ? : 1376, 1379.
- FUGGER (les), banquiers d'Augsbourg, mécènes, XVI^e siècle : 1271.
- FULDA (Adam de), *voir* : ADAM de FULDA.
- FUX (Johann Joseph), organiste et compositeur autrichien, 1660 † 1741 : 1489, 1838, 1840, 1851, 1857.
- FUZELIER (Louis), auteur dramatique français, 1672 † 1752 : 1644.
- GABRIELI (Andrea), organiste et compositeur italien, 1510 ? † 1586 : 1078, 1113, 1189, 1252, 1254, 1255, 1256, 1330, 1405, 1422, 1714, 1810, 1822, 1843, 1902.
- GABRIELI (Giovanni), organiste et compositeur italien, neveu du précédent, 1557 † 1612 : 1078, 1113, 1189, 1202, 1223, 1252, 1253, 1254, 1256, 1261, 1324,

- 1330, 1333, 1391, 1405, 1413, 1773, 1774, 1781, 1820, 1843, 1844, 1845, 1846, 1848, 1850, 1890, 1902, 1904.
- GABRIELLI (Domenico), violoncelliste et compositeur italien, 1659 † 1690 : 1496, 1505.
- GACE BRÛLÉ, trouvère français, † après 1212 : 747, 748.
- GAËTAN de Thiene (saint), fondateur de l'Institut des clercs réguliers, 1480? † 1547 : 1499.
- GAFFURIUS (Franchino GAFORI, ou Franchinus), compositeur et théoricien italien, 1451 † 1522 : 1010.
- GAGLIANO (Marco da), compositeur italien, 1575? † 1642 : 1113, 1429, 1437-1438, 1439, 1461, 1493.
- GAÛBARA (Ercolo), violoniste italien, milieu du XVII^e siècle : 1409.
- GALÁN (Cristóbal), compositeur espagnol, † 1684 : 1694.
- GALIEN (Claude), médecin et anatomiste grec, 129 † 201? : 48.
- GALILEI (Vincenzo), compositeur et musicologue italien, 1533? † 1591 : 443, 1227, 1242, 1243, 1329, 1421, 1422-1423, 1501.
- GALLES (prince de), voir : FRÉDÉRIC de Hanovre.
- GALLI (Luis A.), oto-rhino-laryngologiste argentin contemporain : 64.
- GALLI-MARIÉ (Célestine), cantatrice française, 1840 † 1905 : 73.
- GALLOT, le Vieux (Jacques GALLOT, dit), luthiste et compositeur français, † 1685 : 1617.
- GALLOT (les), frère et fils du précédent : Antoine, dit GALLOT d'Angers, † 1647, Jacques, dit GALLOT le Jeune, 1640? † après 1700, luthistes et compositeurs : 1617.
- GALLUS (Jacobus PETELIN ou HANDL, dit), compositeur d'origine slovéne, 1550 † 1591 : 1501.
- GALPIN (Francis William), archéologue anglais, historien des instruments de musique, 1858 † 1945 : 353, 356, 357, 360.
- GANASSI dal Fontego (Silvestro), instrumentiste et théoricien italien, première moitié du XVI^e siècle : 1318, 1320, 1395, 1396.
- GANGOLY (Ordendhra Coomar), poète indien, historien de l'art et de la musique, né en 1881 : 210.
- GANTEZ (Annibal), compositeur et musicologue français, † 1670? : 1595, 1596.
- GAOUDÉLIZÉ (Aïssata), chanteuse africaine (Zerma) contemporaine : 226.
- GARCÍA (Gaspar), compositeur espagnol, XVII^e siècle : 1691.
- GARCILASO de la VEGA, capitaine et poète espagnol, 1503? † 1526 : 1369.
- GARDANE (Antoine), ou Antonio GARDANO, imprimeur-éditeur de musique et compositeur italien, d'origine française, 1509 † 1569? : 986, 1034, 1049, 1053, 1056, 1061, 1128, 1227, 1231, 1234, 1237, 1268, 1284, 1299, 1329, 1396.
- GARDE (Édouard), laryngologiste-phoniatre français, né en 1913 : 50.
- GARLANDE (Jean de), voir : JEAN de GARLANDE.
- GARNIER ou GARNERIUS (Guillaume), compositeur flamand établi en Italie, dernier tiers du XV^e siècle : 1096.
- GARNIER (Robert), poète dramatique français, 1544 † 1590 : 1060.
- GASCOING, GASCOGNE ou GASCONGNE (Mathieu), compositeur français, début du XVI^e siècle : 1027, 1034, 1166, 1225, 1282.
- GASPARINI (Francesco), compositeur italien, 1668 † 1727 : 1496, 1505, 1851.
- GASPERINI (Gasparo VISCONTI, dit), compositeur italien, première moitié du XVII^e siècle : 1744, 1756.
- GASTOLDI (Giovanni Giacomo), compositeur italien, 1556? † 1622 : 1329, 1348.
- GASTOUÉ (Amédée), musicologue français, 1873 † 1943 : 650, 1177.
- GATTI (Teobaldo), contrebassiste et compositeur italien, 1650? † 1727 : 1589.
- GAUCELM FAIDIT, troubadour provençal, fin XII^e-début XIII^e siècle : 741, 747, 748.
- GAUDENCE, écrivain et théoricien grec, début du IV^e siècle? : 575.
- GAULTIER (Ennemond), ou GAULTIER de Lyon, luthiste et compositeur français, 1575? † 1651 : 1317, 1616, 1617.
- GAULTIER (Denys), ou GAULTIER le Jeune, luthiste et compositeur français, neveu du précédent, 1600? † 1672 : 711, 1204, 1317, 1617, 1619.
- GAUTIER de Coincy, poète religieux français, 1177? † 1236 : 730, 739, 743, 764.
- GAY (John), auteur dramatique anglais, 1685 † 1732 : 1757-1758, 1868.
- GÉDALGE (André), compositeur et pédagogue français, 1856 † 1926 : 1183.

- GEIER (Martin), prédicateur à la cour de Dresde, contemporain de H. Schütz : 1772.
- GEMINIANI (Francesco), violoniste, compositeur et théoricien italien, 1680 ? † 1762 : 1415, 1744, 1876.
- GENET (Elzéar), voir : CARPENTRAS.
- GENTIAN, compositeur français, XVI^e siècle : 1307.
- GENTIL - BERNARD (Pierre-Auguste BERNARD, *dit*), poète français, 1708 † 1775 : 1668.
- GEOFFROY (Jean-Nicolas), organiste, claveciniste et compositeur français, 1633 † 1694 : 1620, 1628.
- GEORGE I^{er}, électeur de Hanovre, puis roi d'Angleterre, 1660 † 1727 : 1868.
- GEORGE II, roi d'Angleterre, fils du précédent, 1683 † 1760 : 1869.
- GÉRALD de BARY ou GIRALDUS Cambrensis, chroniqueur gallois, 1146 ? † 1220 ? : 806.
- GERLE (Hans), luthiste allemand, facteur de luths et de violons, † 1570 : 1265-1266, 1270, 1318, 1319, 1320.
- GERO ou GHERO (Jhan), compositeur établi en Italie au XVI^e siècle : 1057, 1329, 1501.
- GERSON (Jean CHARLIER, *dit*), théologien et humaniste français, 1362 † 1429 : 947, 948.
- GERSON-KIWI (Edith), musicologue israélienne, née en 1908 : 627.
- GERVAISE (Claude), compositeur français, milieu du XVI^e siècle : 1331.
- GERVAYS, compositeur anglais, XV^e siècle : 817.
- GESIUS (Bartholomaeus GOESS, *dit*), compositeur et théoricien allemand, 1560 ? † 1613 : 1166.
- GESNER (Johann Matthias), universitaire allemand, 1691 † 1761 : 1897.
- GESUALDO (Carlo), prince de Venosa, compositeur italien, 1560 ? † 1613 : 1110, 1112, 1257, 1845.
- GEVAERT (François-Auguste), musicologue et compositeur belge, 1828 † 1908 : 625.
- GHERARDELLO da Firenze, compositeur italien, première moitié du XIV^e siècle : 794, 795.
- GHISELIN (Jean), *dit* VERBONNET, compositeur flamand, fin XV^e-début XVI^e siècle : 923, 1162, 1209, 1221, 1268, 1384.
- GHISI (Federico), musicologue et compositeur italien, né en 1901 : 1495.
- GHIZEGHEM, voir : HAYNE van GHIZEGHEM.
- GHIZZOLO (Giovanni), compositeur italien, † 1625 ? : 1853.
- GIACOMINO Pugliese, poète italien, XIII^e siècle : 742.
- GIANETTINI (Antonio), compositeur italien, 1648 ? † 1721 : 1497.
- GIANETTO, pseudonyme de Palestina : 1107.
- GIANZETTI ou GIANSETTI (Giovanni Battista), compositeur italien, seconde moitié du XVII^e siècle : 1504.
- GIBBONS (Orlando), organiste et compositeur anglais, 1583 † 1625 : 1329, 1342, 1349, 1725, 1730, 1731, 1733.
- GIBBONS (Christopher), organiste et compositeur anglais, fils du précédent, 1615 † 1676 : 1751.
- GIGAULT (Nicolas), organiste et compositeur français, 1625 † 1707 : 1627, 1628, 1629.
- GILGAMESH, héros légendaire assyro-babylonien : 176.
- GINTZLER (Simon), luthiste allemand(?), XVI^e siècle : 1268, 1296.
- GIOVAN, cornettiste italien, XVI^e siècle : 1322.
- GIOVAN MARIA Alemmano, luthiste italien, XVI^e siècle : 1208, 1239.
- GIOVANNI da Cascia (Johannes de Florentia, *ou*) compositeur italien, première moitié du XIV^e siècle : 788, 789, 790, 791, 792, 793, 795.
- GIOVANNI del VIRGILIO, poète italien, seconde moitié du XIV^e siècle : 782.
- GIOVANNI DOMENICO da Nola, organiste et compositeur italien, 1510 ? † 1592 : 1245.
- GIOVANNI MARIA da CREMA, luthiste italien, première moitié du XVI^e siècle : 1221, 1234, 1236, 1239-1241, 1247, 1248, 1266, 1282, 1296.
- GIRALDI (Giovanni Battista), *dit* CINTHIO, auteur dramatique et poète italien, 1504 † 1573 : 1422.
- GIRALDUS CAMBRENSIS voir : GÉRALD de BARY.
- GIRAUDOUX (Jean), écrivain français, 1882 † 1944 : 770.
- GIROLAMO, voir : FRESCOBALDI.
- GIROLAMO da Bologna, facteur de clavecins italien, XVI^e siècle : 1247.
- GISMONDI (Maria), seconde femme de Sante Pierluigi, † avant 1559 : 1192.
- GIUNTA (Luca Antonio), imprimeur-éditeur de musique italien, 1457 ? † 1530 ? : 1034.

- GIUSTINIANI ou GIUSTINIAN (Leonardo), homme d'État vénitien, humaniste, poète et compositeur, 1385 ? † 1446 : 799, 1096, 1216.
- GLAREAN (Heinrich LORITI dit), humaniste et théoricien suisse, 1488 † 1563 : 976, 981, 987, 1019, 1020, 1022, 1036, 1421.
- GLAUCUS de Rhégium, musico-graphe grec, seconde moitié du ~ V^e siècle : 432.
- GLETLE (Melchior), compositeur suisse, 1626 † 1683 : 1819.
- GLUCK (Christoph Willibald), compositeur allemand, 1714 † 1787 : 1479, 1489, 1490, 1491, 1579, 1586, 1642, 1649, 1656, 1660, 1668, 1674, 1683, 1720, 1759.
- GOBERT (Thomas), compositeur français, † 1672 : 1595, 1664.
- GODEAU (Mgr Antoine), évêque de Vence, poète français, 1605 † 1672 : 1593, 1595.
- GODEFROI de BRETEUIL, chanoine de Saint-Victor, poète de langue latine, XII^e siècle : 746, 752, 804.
- GODET des MARAIS (Paul), prélat français, 1649 † 1709 : 1603.
- GODOY (Juan de), orateur et écrivain espagnol, XVI^e siècle : 1383.
- GODRIC (saint), poète anglo-saxon, † 1170 : 804.
- GOERTTLER (Kurt), médecin allemand, né en 1898 : 50, 64.
- GOETHE (Johann Wolfgang), poète et écrivain allemand, 1749 † 1832 : 1889, 1924.
- GOLDBERG (Johann Gottlieb), claveciniste et compositeur allemand, 1727 † 1756 : 1912, 1919.
- GOMBERT (Nicolas), compositeur franco-flamand, 1500 ? † 1556 ? : 942, 1054, 1055, 1074, 1075, 1233, 1234, 1274, 1362, 1368, 1372, 1376, 1450, 1850.
- GOMBOSI (Otto Johannes), musico-logue hongrois, 1902 † 1955 : 1221, 1222, 1228.
- GONGORA (Luis de), poète espagnol, 1561 † 1627 : 1690.
- GONGYLA, poétesse grecque, ~ VI^e siècle : 418.
- GONZAGUE (Jean François II de), seigneur de Mantoue, mari d'Isabelle d'Este, 1466 † 1519 : 1088, 1216.
- GONZAGUE (Vincent I^{er} de), mécène italien, 1562 † 1612 : 1442, 1443, 1447, 1449, 1452, 1712.
- GONZAGUE (François IV de), fils du précédent, 1586 † 1612 : 911, 1437, 1448, 1449.
- GONZAGUE (Ferdinand de), cardinal, frère du précédent, 1587 † 1626 : 1437, 1438, 1452.
- GONZAGUE (César de), prince italien, † 1575 : 1099.
- GONZALO de BERCEO, prêtre castillan, hagiographe et poète, 1180 ? † 1246 ? : 743.
- GORGO, poétesse grecque, ~ VI^e siècle : 418.
- GORI (Lucrezia), première femme de Palestrina, † 1580 : 1192.
- GORLIER (Simon), compositeur et éditeur de musique français, milieu du XVI^e siècle : 1271, 1299, 1303, 1304.
- GORZANIS (Giacomo), luthiste italien, 1525 ? † après 1575 : 1242.
- GOSTENA (Giovanni Battista della), luthiste italien, 1540 ? † 1598 : 1246, 1247.
- GOTTFRIED de Strasbourg, poète allemand, † 1210 : 755.
- GOTTSCHED (Johann Christoph), écrivain allemand, 1700 † 1766 : 1798, 1856.
- GOUDIMEL (Claude), compositeur français, 1505 ? † 1572 : 1058, 1059, 1060, 1139, 1142, 1145, 1146, 1147, 1180, 1344.
- GOUPILLET (Nicolas), compositeur français, fin du XVII^e siècle : 1601.
- GOUY (Jacques de), chanoine d'Embrun, compositeur français, † 1650 ? 1595, 1609.
- GRABU (Louis), violoniste et compositeur français, 1635 ? † 1700 ? : 1570, 1753, 1754.
- GRANDI (Alessandro), compositeur italien, 1580 ? † 1630 : 1493, 1516, 1853.
- GRANDI (Ottavio Maria), organiste, violoniste et compositeur italien, début du XVII^e siècle : 1403.
- GRAND-RUE (Eustache), compositeur français, première moitié du XVII^e siècle : 1537.
- GRANET (Marcel), sinologue et sociologue français, 1884 † 1940 : 155, 201.
- GRANJON (Robert) imprimeur - éditeur de musique français, milieu du XVI^e siècle : 1301, 1302, 1303.
- GRAUN (Karl Heinrich), chanteur et compositeur allemand, 1704 † 1759 : 1805-1806, 1857, 1879.
- GRAUPNER (Christoph), compositeur allemand, 1683 † 1760 : 1849, 1856.
- GRAZIANI (Bonifacio), compositeur italien, 1605 ? † 1664 : 1503.
- GRÉBAN (Simon), poète français, XV^e siècle : 979.

- GRECO (Domenikos THEOTOKOPOULOS, *dit* le), peintre espagnol, 1548? † 1625 : 1360.
- GRÉGOIRE 1^{er} le Grand (saint), pape et écrivain latin, 540 † 604 : 661, 669-672, 673, 675, 677, 681, 719, 802.
- GRÉGOIRE VII, pape, 1015-1020? † 1085 : 662.
- GRÉGOIRE XIII, pape, 1502 † 1585 : 1084, 1194.
- GRÉGOIRE XIV, pape, 1535 † 1591 : 1194.
- GRÉGOIRE de Tours (saint), historien de langue latine, 538? † 594 : 666.
- GREITER (Matthias), compositeur allemand, † 1550 : 1137, 1164.
- GRENON (Nicolas), compositeur français, † après 1449 : 872, 873, 874, 877-878, 883-885, 887, 893, 895, 896, 906.
- GRENON (Jean), clerc, frère du précédent, † 1399 : 872.
- GRÉTRY (André - Ernest - Modeste), compositeur liégeois, 1742 † 1813 : 1717, 1718, 1720-1721.
- GRIHALE (Marcel), ethnologue français, 1898 † 1956 : 159.
- GRIGNY (Nicolas), organiste et compositeur français, 1671 † 1703 : 1626, 1629, 1630, 1903, 1904, 1905, 1909, 1910.
- GRILLO (Giovanni Battista), organiste et compositeur italien, † 1622? : 1853.
- GRIMALDI (Nicola), chanteur italien, 1673 † 1732 : 1756.
- GRIMANI (Vincenzo), cardinal italien, vice-roi de Naples, 1655 † 1710 : 1867.
- GRIMM (Heinrich), compositeur allemand, 1593 † 1637 : 1160.
- GROOTE (Gérard de), mystique et prédicateur néerlandais, 1340 † 1384 : 946, 947, 948.
- GROSSET (Joanny), indianiste et musicologue français, ép. contemp. : 319, 325.
- GROSSIN ou GROSSIM (Étienne), compositeur français, première moitié du XV^e siècle : 850, 873, 894, 906.
- GROSSMANN (Burckhard), éditeur de musique allemand, début du XVII^e siècle : 1846.
- GROUCHY, voir : JEAN de GROUCHY.
- GUALFREDUCCI, chanteur italien, XVI^e-XVII^e siècle : 1425.
- GUAMI (Gioseffo), organiste et compositeur italien, 1540? † 1611? : 1252, 1257.
- GUARINI (Giambattista), poète et auteur dramatique italien, 1538 † 1612 : 1427, 1449, 1459.
- GUAZZI (Eleuterio), compositeur italien, première moitié du XVII^e siècle : 1494.
- GUDÉA, roi de Lagash (Babylonie), vers ~ 2050 : 354, 355.
- GUÉDRON (Pierre), compositeur français, † 1620? : 1533, 1534, 1536, 1537, 1540, 1541, 1543, 1553, 1554-1555, 1558, 1577, 1581, 1616.
- GUERAU (Francisco), guitariste espagnol, milieu du XVII^e siècle : 1692.
- GUERCHIN (Giovanni Francesco BARBIERI, *dit* le), peintre italien, 1591 † 1666 : 1495.
- GUERRERO, compositeur espagnol, XVII^e siècle : 1691.
- GUERRERO (Pedro), compositeur espagnol, XVI^e siècle : 1369.
- GUERRERO (Francisco), compositeur espagnol, fr. re du pr c. dent, 1527? † 1599 : 1359, 1362, 1363, 1369, 1373, 1376, 1501.
- GUEVARA y de NORONA (Fray Antonio de), historien et écrivain espagnol, 1480? † 1545 : 1382.
- GUGLIELMO Ebreo, maître à danser italien, XV^e siècle : 864.
- GUI d'AREZZO, théoricien italien, 995? † 1050? : 694, 696.
- GUIDICIONI-LUCCHESINI (Laura), poétesse italienne, milieu du XVI^e siècle : 1427, 1429.
- GUIDOTTI (Alessandro) littérateur italien, début du XVII^e siècle : 1427.
- GUILAIN (Jean-Adam-Guillaume FREINSBERG, *dit*), organiste et compositeur d'origine allemande, début du XVIII^e siècle : 1630.
- GUILHEM de Bergadan, seigneur de Berga, troubadour catalan, † 1200? : 742.
- GUILHEM MONTANHAGOL, troubadour provençal, première moitié du XIII^e siècle : 735.
- GUILLAUME, voir : BAVIÈRE (Guillaume V le Pieux).
- GUILLAUME 1^{er} le Conquérant, duc de Normandie puis roi d'Angleterre, 1027 † 1087 : 802.
- GUILLAUME IX, duc d'Aquitaine (GUILLAUME VII, comte de Poitiers), troubadour provençal, 1071 † 1126? : 731-732, 733, 734, 735, 736, 738, 740, 749.
- GUILLEMIN (Auguste), laryngologiste français, 1842 † 1914 : 49.
- GUILLEMIN-DUCHESNE (Marcelle), historienne de l'art, belge, née en 1907 : 359.
- GUILLET (Charles), organiste et compositeur flamand † 1654 : 1902.

- GUINIGI (Paolo), seigneur de Lucques de 1400 à 1430, † 1432 : 800.
- GUIRAUT de Borneilh, troubadour provençal, XII^e siècle : 737, 742.
- GUIRAUT III de Cabrera, seigneur catalan, jongleur, XII^e siècle : 742.
- GUIRAUT RIQUIER, troubadour provençal, seconde moitié du XIII^e siècle : 737, 742, 765.
- GUISE (les) : Claude de LORRAINE, 1496 † 1550, François de LORRAINE, 1519 † 1563, fils du précédent : 1050.
- GUISE (Henri II de LORRAINE, duc de), mémorialiste français, 1614 † 1663 : 1572.
- GUISE (Marie de LORRAINE, Mlle de), † 1688 : 1601.
- GUMPELZHAIMER (Adam), théoricien et compositeur allemand, 1559 † 1625 : 1166.
- GÜNTHER (Johann Christian), poète allemand, 1695 † 1723 : 1856.
- GUSTAVE-ADOLPHE (GUSTAVE II) le Grand, roi de Suède, 1594 † 1632 : 1507.
- GUTFREUND (Peter), dit Pietro BONAMICO, compositeur autrichien, † 1635 : 1844, 1851.
- GUYOT (Cl.), compositeur français, milieu du XVII^e siècle : 1545.
- GUYOT de Châtelet (Johannes CASTILETTI ou), compositeur wallon, 1512 † 1588 : 1712.
- GUYOT de Provins, jongleur et poète français, XII^e siècle : 748.
- GUZMÁN (Padre Juan Bautista), organiste et compositeur espagnol, 1846 † 1909 : 1695.
- GYRINNO, poétesse grecque, ~ VI^e siècle : 418.
- HAAS (Robert), musicologue autrichien, né en 1886 : 1421, 1485, 1502.
- HABSBOURG (Albert de), archiduc d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, 1559 † 1621 : 1703.
- HACQUARDT (Charles), compositeur flamand, 1649 ? † 1730 : 1709.
- HACQUEVILLE (Jacqueline d'), dame BOUCHART, inspiratrice d'A. Busnois, XV^e siècle : 912.
- HACQUEVILLE (Nicolas d'), frère de la précédente, président du Parlement de Paris, XV^e siècle : 912.
- HADRIEN, empereur romain, 76 † 138 : 446, 448.
- HAENDEL (Valentin), maître chaudiernier, 1582 † 1632 : 1863.
- HAENDEL (Georg), chirurgien, fils du précédent, 1622 † 1697 : 1863, 1864, 1865.
- HAENDEL (Georg Friedrich), compositeur allemand, fils du précédent, 1685 † 1759 : 1415, 1465, 1472, 1476, 1484, 1584, 1606, 1607, 1636, 1674, 1709, 1710, 1739, 1743, 1745, 1756, 1757, 1758, 1761, 1765, 1771, 1785, 1792, 1804-1805, 1806, 1827, 1833, 1836, 1849, 1850, 1856, 1857, 1863-1880, 1890, 1895, 1920, 1922, 1939.
- HÂFIZ, poète persan, 1320 ? † 1389 : 458, 524.
- HAIDEN (Hans Christoph), voir : HEYDEN.
- al-HAÏK (Mohammed Ibn el-HASSAN), musicien arabe de Tétouan, fin XVIII^e siècle : 541.
- HAINLEIN ou HEINLEIN (Paul), compositeur allemand, 1626 † 1686 : 1817.
- HALL (Edward), chroniqueur anglais, † 1547 : 1747.
- HAMAL (Henri-Guillaume), claviciniste, altiste, chanteur et compositeur wallon, 1685 † 1752 : 1716.
- HAMAL (Jean-Noël), compositeur wallon, fils du précédent, 1709 † 1778 : 1717-1718, 1719, 1720.
- HAMAL (Henri), historiographe et compositeur wallon, neveu du précédent, 1744 † 1820 : 1718, 1719, 1721.
- HAMED, voir : HAMMÂD.
- HAMELIN (Gilles), maître de chapelle de Ste-Gudule de Bruxelles, † 1609 : 1704.
- HAMILTON (Newburgh), poète et librettiste anglais, début du XVIII^e siècle : 1875.
- HAMMÂD Ibn Ishâq al-Mauçili, écrivain et musicien persan, milieu du IX^e siècle : 456.
- HAMMER-PURGSTALL (Joseph von), orientaliste autrichien, 1774 † 1856 : 470.
- HAMMERSCHMIDT (Andreas), organiste et compositeur allemand, 1612 † 1675 : 1813, 1814, 1835, 1846, 1849, 1851, 1853.
- HANDLO (Robert de), musicographe anglais, XIV^e siècle : 809.
- HANDSCHIN (Jacques), musicologue suisse, 1886 † 1955 : 963, 970.
- HANFF (Johann Nikolaus), organiste et compositeur allemand, 1665 † 1712 : 1830.
- HANS von Constanzt, voir : BUCHNER.
- HARDEL, claviciniste et compositeur français, † 1679 : 1619.
- HARLEZ (Simon de), poète wallon, 1716 † 1781 : 1717.

- HARMONIUS, hérésiarque syrien, hymnographe, II^e-III^e siècle : 549
- HAROUN ar-RACHID, calife abbasside, 766 † 809 : 533.
- HARRER (Johann Gottlieb), musicien allemand, 1703 † 1755 : 1897.
- HARSDÖRFFER (Georg Philipp), poète et érudit allemand, 1607 † 1658 : 1789, 1794.
- HART (Philip), organiste, claveciniste et compositeur anglais, † 1749 ? : 1742.
- HARTMANN von Aue, poète allemand, 1170 ? † 1210 : 748.
- HARTWIG von Rute, trouvère allemand, premier quart du XIII^e siècle : 747, 748.
- HASPROIS (Jean Simon de Haspres, ou), compositeur français, seconde moitié du XIV^e siècle : 872, 873, 875, 876.
- HASSAN ben Thâbit poète arabe contemporain de Mahomet : 529.
- HASSE (Johann Adolf), compositeur allemand, 1699 † 1783 : 1477, 1486, 1489, 1793, 1805, 1806, 1851, 1857, 1858, 1869.
- HASSE (Faustina, née BORDONI), cantatrice italienne, femme du précédent, 1700 † 1781 : 1486, 1758.
- HASSLER (Kaspar von), organiste allemand, auteur de recueils musicaux, 1562 † 1618 : 1843.
- HASSLER (Hans Leo), organiste et compositeur allemand, frère du précédent, 1564 † 1612 : 1166, 1810, 1811, 1822, 1825, 1833, 1834, 1839, 1842, 1845, 1952.
- HAUGE (Virgilius), compositeur allemand originaire de Bohême, milieu du XVII^e siècle : 1165.
- HAUSSMANN (Valentin), compositeur et théoricien allemand, fin XVI^e-XVII^e siècle : 1810, 1834.
- HAWKINS (Sir John), musicographe anglais, 1719 † 1789 : 1871, 1915.
- HAY (James, Lord), comte de Carlisle, † 1636 : 1749.
- HAYDN (Joseph), compositeur autrichien, 1732 † 1809 : 341, 1401, 1598, 1720, 1851, 1858, 1879, 1916.
- HAYDN (Michael), organiste et compositeur autrichien, frère du précédent, 1737 † 1806 : 1851.
- HAYM (Nicolò Francesco), poète et compositeur italien, établi en Angleterre, 1679 ? † 1729 : 1744.
- HAYNE van GHIZEGHEM, compositeur flamand, milieu du XV^e siècle : 910, 916-917, 924, 997, 1029, 1317.
- HECKEL (Wolff), luthiste allemand, milieu du XVI^e siècle : 1268, 1269.
- HEIDEGGER (Johann Jakob), directeur de théâtre suisse établi en Angleterre, 1666 † 1749 : 1869.
- HEIDEN (Sebald), voir : HEYDEN.
- HEINICHEN (Johann David), compositeur allemand, 1683 † 1729 : 1793, 1799, 1918-1919.
- HEINRIC von Veldeke, poète néerlandais, 1140 ? † 1190 ? : 748, 750, 751.
- HEINRICH von Meissen, dit FRAUENLOB, trouvère allemand, † 1318 : 749.
- HEINRICH von Morungen, trouvère allemand, † 1222 ? : 748.
- HEINRICH von Mûgeln, poète allemand, † après 1371 : 746.
- HEINTZ (Wolff), organiste et compositeur allemand, 1490 ? † 1550-60 : 1160, 1165.
- HELBIG (Johann Friedrich), musicien allemand, contemporain de J. S. Bach, auteur de textes de cantates : 1937.
- HÉLOGABALE, empereur romain, 204 † 222 : 446.
- HELLINCK (Johannes Lupus), compositeur flamand, 1495 ? † 1541 : 1165.
- HELMBOLD (Ludwig), poète allemand, 1532 † 1598 : 1160.
- HELMHOLTZ (Hermann von), physicien et physiologiste allemand, 1821 † 1894 : 29, 39, 44, 49.
- HÉMÉRÉ (Claude), érudit français, † 1650 : 987.
- HENRI II, roi de France, 1519 † 1559 : 1052, 1137, 1303, 1568.
- HENRI III, roi de France, 1551 † 1589 : 1067.
- HENRI IV, roi de France, 1553 † 1610 : 1436, 1437, 1443, 1529, 1530, 1561, 1565, 1592.
- HENRI III, roi de Castille, 1379 † 1406 : 1377, 1548.
- HENRI d'Anjou, voir : HENRI II Plantagenêt.
- HENRI II Plantagenêt, comte d'Anjou et roi d'Angleterre, 1133 † 1189 : 749.
- HENRI (le Père Charles), ethnographe français, né en 1900 : 550.
- HENRICI, dit PICANDER (Christian Friedrich), poète allemand, 1700 † 1764 : 1856, 1857, 1930, 1946, 1953.
- HENRIETTE-MARIE de FRANCE, reine d'Angleterre, femme de Charles I^{er}, 1605 † 1669 : 1750, 1751.
- HENRY V, roi d'Angleterre, 1387 † 1422 : 817.
- HENRY VI, roi d'Angleterre, 1421 † 1471 : 894.

HENRY VIII, roi d'Angleterre, 1491
 † 1547 : 803, 1337, 1338, 1339,
 1343, 1379, 1746.
 HENRY (Michel), violoniste et com-
 positeur français, 1555 † après
 1625 : 1568.
 HÉPHÉSTION, officier et favori
 d'Alexandre le Grand : 442.
 HERBST (Johann Andreas), composi-
 teur et théoricien allemand, 1588
 † 1666 : 1845, 1847, 1852.
 HERDER (Johann Gottfried von),
 philosophe allemand, 1744 † 1803 :
 1875.
 HÉRODE AGRIPPA I^{er}, roi des Juifs,
 † 44 : 365.
 HÉRODE ATTICUS, rhéteur grec,
 II^e siècle : 442.
 HÉRODOTE de Mégare, héraut légén-
 daire grec : 394.
 HÉRODOTE, historien et voyageur
 grec, ~ 490 ? † ~ 425-420 ? : 453.
 HERRANDO (José), violoniste espa-
 gnol, milieu du XVIII^e siècle :
 1693.
 HERTZMANN (Erich), musicologue
 américain, né en 1902 : 1056.
 HESSE-CASSEL (Maurice de), land-
 grave de Hesse, mécène, poète et
 compositeur, 1572 † 1632 : 1166,
 1772, 1776.
 HESSE-DARMSTADT (Georges II de),
 landgrave de Hesse, 1605 † 1661 :
 1776.
 HESSEN (Bartholomæus, 1518 † 1585,
 et son frère Paul), compositeurs
 allemands : 1331, 1833.
 HESSEN (Moritz von), voir : HESSE-
 CASSEL (Maurice de).
 HEURTEUR, voir : LE HEURTEUR
 (Guillaume).
 HEYBOURNE (Sir Ferdinando), com-
 positeur anglais, 1558 ? † 1618 :
 1345.
 HEYDEN, ou HAIDEN, ou HEIDEN
 (Sebal), compositeur allemand,
 1499 ? † 1561 : 1160.
 HEYDEN, ou HAIDEN, ou HEIDEN
 (Hans Christoph), compositeur
 allemand, petit-fils du précédent,
 1572 † 1617 : 1810.
 HEYLWEGEN (Angéline de), Gan-
 toise, auteur de chansons, fin
 XVII^e-début XVIII^e siècle : 1707.
 HEYNE (Gilles), compositeur wallon,
 † 1650 : 1713.
 HIAO-TSONG, empereur chinois,
 1163/1189 : 287.
 HICKFORD (Thomas), maître à dan-
 ser anglais, début du XVIII^e siècle :
 1739.
 HICKMANN (Hans), musicologue et
 égyptologue allemand, né en 1908 :
 357, 360.

HIDALGO (Juan), compositeur espa-
 gnol, † 1685 : 1689, 1693, 1694.
 HIERAX, musicien grec, ~ VII^e siècle :
 409.
 HILAIRE de Poitiers (saint), évêque
 de Poitiers, théologien et hymno-
 graphe, 303 ? † 367 : 659, 666.
 HILAIRE, auteur de jeux liturgiques
 français, première moitié du
 XII^e siècle : 730.
 HILAIRE (Hilaire DUPUY, dite Mlle),
 cantatrice française, 1625 ?
 † 1700 ? : 1604.
 HILTBOLT von Schwangau, trouvère
 allemand, 1170 ? † 1220 ? : 748.
 HINDEMITH (Paul), compositeur alle-
 mand, né en 1895 : 1925.
 HINTZE (Jakob), compositeur alle-
 mand, 1622 † 1702 : 1161.
 HISSBY (Dr), universitaire iranien
 contemporain : 475.
 HIUAN-TSONG, empereur chinois,
 713/755 : 297.
 HOBRETHZ, voir : OBRECHT (Jacob).
 HOBY (Sir Thomas), diplomate et
 traducteur anglais, 1530 † 1560 :
 1343.
 HODIMONT (Léonard), compositeur
 wallon, † 1636 : 1713, 1715,
 1716.
 HOEG (Carsten), byzantiniste et
 musicologue danois, né en 1896 :
 645.
 HOFHALMER (Paulus von), organiste
 et compositeur autrichien, 1459
 † 1537 : 1164, 1204, 1259, 1260,
 1265, 1267.
 HOLBEIN (Hans), peintre allemand,
 1497 † 1543 : 1260, 1343.
 HOLBORNE (Anthony), guitariste et
 compositeur anglais, † 1602 ? :
 1345, 1348, 1352.
 HOLLOGNE (Grégoire de), auteur
 dramatique wallon, 1531 † 1594 :
 1712.
 HOLMES (Urban T.), romaniste
 américain, né en 1900 : 879.
 HÔ LOU-T'ING, compositeur chi-
 nois, contemporain : 302.
 HOLZNER (Anton), compositeur alle-
 mand, début du XVII^e siècle :
 1818, 1852, 1853.
 HOMÈRE, poète grec, ~ IX^e siècle ? :
 403, 407, 414, 434, 623, 641,
 1478.
 HONEGGER (Arthur), compositeur
 suisse, 1892 † 1955 : 1139.
 HOPKINS (John), organiste et com-
 positeur anglais, historien de la
 musique, 1818 † 1901 : 1508.
 HOPPINEL (Thomas), compositeur
 français, début du XV^e siècle : 873.
 HORACE, poète latin, ~ 65 † 8 :
 446, 1060, 1192, 1264, 1667.

- HORN (Johann Kaspar), compositeur allemand, 1630? † 1685? : 1816, 1837.
- HORWOOD (John), compositeur anglais, fin XV^e-début XVI^e siècle : 1339.
- HOUANG-TI, empereur mythique chinois : 164, 165, 172, 284.
- HOUANG TSEU, compositeur chinois, contemporain : 302.
- HOUDAR de LA MOTTE (Antoine LAMOTTE-HOUDAR, dit), écrivain français, 1672 † 1731 : 1643, 1644, 1658, 1662, 1663.
- HOWARD (Theophilus), comte de Suffolk, gentilhomme anglais, 1584 † 1690 : 1345.
- HOWITT (Alfred William), ethnographe australien, 1830 † 1908 : 169.
- HUCBALD, moine français, hagiographe et théoricien, 840? † 930-32? : 757.
- HUERTA (Jeronimo de), médecin et écrivain espagnol, XVI^e siècle : 1381.
- HUETE, voir : FERNANDEZ de HUETE (Diego).
- HUGLO (Dom Michel), musicologue français, né en 1921 : 633.
- HUGO (Victor), poète français, 1802 † 1885 : 641.
- HUIZINGA (Johan), historien néerlandais, 1872 † 1945 : 946, 948, 949.
- HUMFREY (Pelham), compositeur anglais, 1647 † 1679 : 1736.
- HUMPHREY (Samuel), poète et littérateur anglais, 1698? † 1738 : 1875.
- HUNOLD (Christian Friedrich), poète et librettiste allemand, 1681 † 1721 : 1856, 1857.
- HUNT (Arthur Surridge), papyrologiste anglais, 1871 † 1934 : 632.
- HURTADO de MENDOZA (Diego), écrivain et diplomate espagnol, 1503 † 1575 : 1369.
- HUSMANN (Heinrich), musicologue allemand, né en 1908 : 748.
- HUSSON (Raoul), phonéticien français, né en 1901 : 66.
- HUYGENS (Christian), mathématicien, astronome et physicien néerlandais, 1629 † 1695 : 1541.
- HYACINTHE (Hyacinthe BITCHOURINE, R.P.), orientaliste russe, 1777 † 1853 : 198.
- HYAGNIS, musicien légendaire grec : 404.
- HYNTZSCH (Michael), hautboïste allemand, 1632 † ? : 1865.
- HYNTZSCH (Johann Georg), hautboïste allemand, fils du précédent, 1663 † 1724 : 1865.
- IBN BÂDJA, voir : AVENPACE.
- IBN abi-d-DUNYÂ, écrivain arabe, 823 † 894 : 529.
- IBN GUZMÂN, poète arabe d'Andalousie, 1055? † 1159 : 539.
- IBN KHALDOUN, historien et philosophe arabe, 133 : † 1405 : 539.
- IBN al-KHATIB, historien et poète arabe, vizir des rois de Grenade, 1313 † 1374 : 538.
- IBN MISDJAH (Saïd), chanteur et musicien arabe, † 705-714? : 457, 530.
- IBN MOHRIZ (Moslim), musicien et chanteur persan, † 715? : 457, 530, 531.
- IBN SÎNÂ, voir : AVICENNE.
- IBN SOURÂJ, chanteur et musicien arabe, 634? † 726 : 456, 531.
- IBRAHIM Ibn al-Mahdi, prince abaside, 779 † 839 : 533.
- IBRÂHÎM al-MAUCILÎ, chanteur et musicien persan, 742 † 804 : 456, 531, 533.
- IBRAHÎMÉ-MOUSSELI, voir : IBRÂHÎM al-MAUCILÎ.
- IBYCOS, poète et musicien grec, ~ VI^e siècle : 432.
- ICART (Bernardo), compositeur catalan, seconde moitié du XV^e siècle : 1357.
- IDELSOHN (Abraham Zwi), compositeur et musicologue juif, 1882 † 1938 : 370.
- ILEBORGH (Adam), musicien allemand, XV^e siècle : 713, 861.
- INDIA (Sigismondo d'), compositeur italien, 1582? † 1629 : 1493.
- INDRA, dieu védique : 168, 201.
- INDY (Vincent d'), compositeur français, 1851 † 1931 : 370.
- INFANTAS (Fernando de las), théologien et compositeur espagnol, 1534 † apr s 1609 : 1359.
- INGEGNERI (Marc' Antonio), compositeur italien, 1545? † 1592 : 1113, 1243, 1330, 1442.
- INNOCENT VIII, pape, 1432 † 1492 : 987.
- INNOCENT X, pape, 1574 † 1655 : 1460.
- IRANZO (Miguel Lucas de), connétable de Castille, seconde moitié du XV^e siècle : 1377.
- ISAAC (Heinrich), compositeur flamand, † 1517 : 779, 923, 966, 1027, 1033, 1087, 1088, 1095, 1097, 1098, 1157, 1162, 1164, 1209, 1260, 1263, 1267, 1269, 1271, 1327, 1342.

ISABELLE (Dona), voir : ISABELLE I^{re} la Catholique.
 ISABELLE d'Autriche, fille de Philippe II et d'Elisabeth de Valois, femme d'Albert d'Autriche, 1566 † 1633 : 1703.
 ISABELLE de CASTILLE, voir : ISABELLE I^{re} la Catholique.
 ISABELLE I^{re} la Catholique, reine de Castille, femme de Ferdinand V d'Aragon, 1451 † 1504 : 1357, 1366, 1375.
 ISABELLE de PORTUGAL, femme de Charles-Quint, 1503 † 1539 : 1378.
 ISAÏE, prophète hébreu, ~ VIII^e siècle : 529.
 al-ISFAHÂNÎ (ABUL FARADÎ), historien et musicien arabe, d'origine persane, 897 † 967 : 456, 457, 524, 546.
 ISHAGUE-MOUSSELI, voir : ISHÂQ al-MAUCILÎ.
 ISHÂQ al-MAUCILÎ, chanteur et musicien persan, 767 † 850 : 456, 457, 467, 531, 532, 533, 536.
 ISIDORE de Séville (saint), Père de l'Eglise, encyclopédiste latin, 560-70 ? † 636 : 658, 667, 690.
 ISIS, déesse égyptienne : 157.
 ISMAÏL PACHA, Kh dive d'Egypte, 1830 † 1895 : 541.
 ISORELLI (Dorisio), compositeur italien, seconde moitié du XVI^e siècle : 1500.
 ISSA IBN ABDALLÂH, dit TOWEIS, chanteur arabe, 632 † 710 : 456.
 IYAR (Kotishvara), compositeur indien, † 1938 : 336.
 JACCHINI (Giuseppe), violoncelliste et compositeur italien, † après 1727 : 1416.
 JACHET, compositeur d'origine française (?), † avant 1559 : 1372.
 JACOBI (Michael), compositeur allemand, 1618 † 1663 : 1813.
 JACOPO da Bologna, compositeur italien, fin du XIV^e siècle : 775, 788, 789, 790, 791-792, 798, 858.
 JACOTIN, compositeur du XVI^e siècle : 1299.
 JACQUEMART GELÉE de Lille, poète français, XIII^e siècle : 764.
 JACQUEMART le Cuvelier, compositeur français, contemporain de Charles V : 873.
 JACQUES de Savoie, poète français, XV^e siècle : 922.
 JACQUES I^{er} Stuart, roi d'Angleterre, (Jacques VI d'Ecosse), 1566 † 1625 : 1346, 1350, 1351, 1353, 1725.
 JACQUES II Stuart, roi d'Angleterre, 1633 † 1701 : 1753, 1754.

JACQUET de LA GUERRE, voir : LA GUERRE (Elisabeth-Claude JACQUET de).
 JAFAR, poète, chanteur et musicien arabe, † 938 ? : 532.
 JA' GHANBI-KINDÎ, voir : al-KINDÎ.
 JAMBE-de-FER (Philibert), compositeur français, 1515 ? † 1566 : 1142, 1205, 1234, 1319.
 JAIME ou JACQUES I^{er} le Conquérant, roi d'Aragon, 1208 † 1276 : 539.
 JAMET (Léon), poète français, début XVI^e siècle † 1561 ? : 1050.
 JAMYN (Amadis), poète français, 1540 † 1593 : 1060, 1308.
 JANEQUIN (Clément), compositeur français, † après 1560 : 777, 778, 896, 934, 1034, 1048, 1049, 1050, 1052, 1053, 1055, 1058, 1059, 1060, 1061, 1142, 1228, 1234, 1243, 1255, 1268, 1269, 1274, 1275, 1276, 1299, 1306, 1307, 1366, 1530.
 JAPART (Jean), compositeur flamand, début du XVI^e siècle : 929.
 JAQUI (François), imprimeur-éditeur français, XVI^e siècle : 1143.
 JAUFREÛ RUDEL, prince de Blaye, troubadour provençal, milieu du XII^e siècle : 735, 737, 748.
 JAUME GIL de Valencia, organiste et compositeur espagnol, XV^e siècle : 1369.
 JEAN (saint), apôtre chrétien, † 98-100 : 1504, 1946.
 JEAN XXII, pape, 1244 ? † 1334 : 775.
 JEAN XXIII, pape, déposé en 1415, † 1419 : 800.
 JEAN I^{er} d'Aragon, roi d'Aragon, 1350 † 1396 : 875, 1369.
 JEAN I^{er}, duc de Brabant, poète, XIII^e siècle : 746.
 JEAN, duc de Berry, mécène, 1340 † 1416 : 870, 875.
 JEAN BODEL d'Arras, auteur dramatique et poète français, † 1210 : 730.
 JEAN DAMASCÈNE (saint), théologien byzantin, † 754 ? : 642, 643.
 JEAN de GARLANDE, grammairien et théoricien anglais, XIII^e siècle : 699, 808, 810, 834, 849.
 JEAN de GROUCHY, ou JOHANNES de GROCHIO, théoricien de nationalité indéterminée, début du XIV^e siècle : 756, 838, 847, 848, 849, 851.
 JEAN de LA CROIX (saint), théologien espagnol, 1542 † 1591 : 1360, 1503.
 JEAN de Lublin, organiste polonais, XVI^e siècle : 1275.
 JEAN de LUXEMBOURG, roi de Bohême, 1296 † 1346 : 775.

- JEAN de MURIS, théoricien français, XIV^e siècle : 703, 708.
- JEAN Diacre, moine du Mont Cassin, hagiographe, IX^e siècle : 658, 681.
- JEAN sans Peur, duc de Bourgogne, 1371 † 1419 : 870, 872.
- JEAN-GEORGES I^{er}, électeur et duc de Saxe, 1585 † 1656 : 1774, 1776, 1778.
- JEAN-SIGISMOND, prince de Pologne, † 1571 : 1273.
- JEANNE d'Aragon, † 1577 : 1425.
- JEANNE d'Autriche, princesse espagnole, fille de Charles-Quint, 1535 † 1573 : 1367, 1378.
- JEANNE II de Naples, reine de Naples, 1371 † 1435 : 800.
- JEANNIN (Dom Jules-Cécilien), musicologue français, 1866 † 1933 : 550.
- JEOP (Johann), compositeur allemand, 1582 † 1650 ? : 1810.
- JEHANOT de l'ESCREL, musicien français, † 1303 ? : 776.
- JENKINS (John), luthiste, violiste et compositeur anglais, 1592 † 1678 : 1734.
- JENNENS (Charles), librettiste anglais, ami de Haendel, 1700 † 1773 : 1875.
- JÉRÔME (saint), théologien latin, Père de l'Eglise, 331 ? † 420 : 649, 652.
- JÉSUS, prophète juif, fondateur du Christianisme, ~ 5 † 29 ? : 624, 625, 726, 727, 728, 1152, 1781.
- JOACHIM a BURCK, voir : BURCK.
- JOÃO AIRAS, troubadour portugais, XIII^e siècle : 745.
- JOÃO d'ABOIM, poète portugais, XIII^e siècle : 745.
- JOÃO MANOEL (prince), infant de Portugal, † 1554 : 1367.
- JOÃO SERVANDO, jongleur portugais, XIII^e siècle : 745.
- JOÃO ZORRO, jongleur portugais, XIII^e siècle : 745.
- JODELLE (Étienne), poète et auteur dramatique français, 1532 † 1573 : 1060, 1301, 1326.
- JOHAN dels Orguens, organiste flamand, seconde moitié du XIV^e siècle : 1369.
- JOHANN GEORG I^{er}, voir : JEAN-GEORGES I^{er}.
- JOHNSON (Robert), luthiste et compositeur anglais, 1583 ? † 1633 : 1750.
- JOHNSON (Samuel), moraliste et polygraphe anglais, 1709 † 1784 : 1756.
- JOIRIS (J.), musicien liégeois du milieu du XVIII^e siècle : 1720.
- JOMMELLI (Nicola), compositeur italien, 1714 † 1774 : 1490, 1718.
- JONAS (Émile), compositeur français, 1827 † 1905 : 370.
- JONES (Inigo), architecte anglais, 1573 † 1652 : 1749, 1750, 1752.
- JONES (Robert), luthiste et compositeur anglais, début du XVII^e siècle : 1349, 1352.
- JONES (Sir William), orientaliste anglais, 1746 † 1794 : 319, 321, 325, 326.
- JONSON (Ben), poète dramatique anglais, 1573 † 1637 : 1749, 1750.
- JORDAN (Abraham), facteur d'orgues anglais, contemporain de Haendel : 1878.
- JOSÉ de JÉSUS MARIA (Fray), théologien espagnol, XVII^e siècle : 1383.
- JOSEPH I^{er}, empereur d'Allemagne, 1678 † 1711 : 1852.
- JOSEPH le Stoudite, archevêque de Thessalonique, hymnographe grec, début du IX^e siècle : 643.
- JOSQUIN DES PRÉS, compositeur français, † 1521 : 241, 704, 706, 890, 905, 911, 923, 942, 945, 966, 975, 979, 981, 984, 986, 987-999, 1000, 1002, 1003, 1007, 1008, 1011, 1012, 1013, 1016, 1017, 1019, 1020, 1021, 1026, 1027, 1033, 1034-1036, 1045, 1049, 1051, 1054, 1055, 1072, 1073, 1074, 1084, 1096, 1097, 1098, 1162, 1189, 1192, 1209, 1221, 1225, 1232, 1233, 1243, 1250, 1263, 1266, 1268, 1271, 1274, 1275, 1280, 1327, 1328, 1341, 1362, 1372, 1376, 1701, 1899, 1901, 1909, 1913.
- JOYE (Gilles), chapelain de la cour de Bourgogne, poète et compositeur, † 1484 : 922.
- JOYEUSE (Anne, duc de), 1561 † 1587 : 1325, 1547.
- JUAN (Don), infant d'Espagne, † 1497 : 1377.
- JUANA (Dona), voir : JEANNE d'Autriche.
- JUAN EGIDIO de Zamora, ou ÆGIDIUS de Zamora, musicien et théoricien espagnol, seconde moitié du XIII^e siècle : 179, 1369.
- JUDENKÜNG (Hans), luthiste et compositeur allemand, † 1526 : 711, 1264, 1265.
- JULES III (Giovanni DEL MONTE), pape, 1487 † 1555 : 1192, 1193, 1194.
- JULLIEN (Gilles), organiste et compositeur français, fin du XVII^e siècle : 1626, 1628.
- JUSTINIEN I^{er}, empereur romain d'Orient, 482 † 565 : 633, 636, 645.

- KÄFER (Johann Philipp), compositeur allemand, 1660 ? † après 1730 : 1793.
- KALDENBACH (Christoph), compositeur allemand, 1613 † 1698 : 1812.
- KARGEL (Sixt), luthiste et compositeur allemand, XVI^e siècle : 1272, 1297.
- KARPATY (Janos), musicologue hongrois, né en 1932 : 542.
- KASTNER (Jean Georges), compositeur et musicologue français, 1810 † 1867 : 1695.
- KATYAYANA, théoricien indien, XVI^e siècle ? : 339.
- KAUFMANN (Paul), éditeur de musique allemand, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1712.
- KEERBERGHE (van), éditeur de musique flamand, XVII^e siècle : 1705.
- KES (Madame), femme du maître de postes de Leipzig, début XVIII^e siècle : 1941.
- KEISER (Reinhard), compositeur allemand, 1674 † 1739 : 1792, 1799, 1800, 1803-1804, 1805, 1806, 1817, 1818, 1857, 1866, 1868, 1873, 1879, 1893.
- KELLER (Gottfried), claveciniste et compositeur allemand établi en Angleterre, † 1704 : 1739, 1740.
- KELZ (Matthias), violoniste et compositeur allemand, première moitié du XVIII^e siècle : 1403, 1818, 1836, 1840.
- KEMPIS (Nicolaus a), organiste et compositeur flamand, première moitié du XVII^e siècle : 1393.
- KENNIS (Guillaume Gommaire), violoniste et compositeur néerlandais, 1719 † 1789 : 1711.
- KÉPION, citharède grec, ~ VII^e siècle : 400.
- KERLL (Johann Kaspar von), compositeur allemand, 1627 † 1693 : 1520, 1521, 1705, 1790, 1824, 1825, 1826, 1839-1840, 1847, 1850, 1851, 1855, 1857, 1864, 1876, 1879, 1904.
- KEYSERLINGK (Karl von), haut fonctionnaire russe, d'origine balte, 1695-96 ? † 1764 : 1919, 1920.
- KHATCHATURIAN (Aram), compositeur soviétique, né en 1903 : 542.
- KHUEN (Johannes), poète et compositeur allemand, 1605 ? † 1675 : 1818, 1847.
- al-KHUWĀRIZMĪ, mathématicien et encyclopédiste arabe d'origine persane, XII^e siècle : 535.
- KIESEWETTER (Rafael Georg), historien autrichien de la musique, 1773 † 1850 : 470.
- KINDERMANN (Johann Erasmus), organiste et compositeur allemand, 1616 † 1655 : 1160, 1816, 1818, 1819, 1825, 1839, 1840, 1853, 1857.
- al-KINDĪ, philosophe et physicien arabe, † 873 ? : 205, 467, 534, 537.
- KINÉSIAS d'Athènes, poète et musicien grec, seconde moitié du V^e siècle : 421.
- KING FANG, lettré et musicien chinois, seconde moitié du ~ 1^{er} siècle : 286, 287.
- KIRBYE (George), compositeur anglais, 1565 ? † 1634 : 1345, 1348.
- KIRCHER (Athanasius), jésuite et savant allemand, 1602 † 1680 : 447, 1508, 1509, 1850.
- KIRCHHOFF (Gottfried), organiste et compositeur allemand, 1685 † 1746 : 1864.
- KIRNBERGER (Johann Philipp), théoricien allemand, 1721 † 1783 : 1927.
- KITTEL (Christoph), organiste et compositeur allemand, XVII^e siècle : 1784, 1811.
- KLEBER (Leonhard), organiste et compositeur allemand, 1490 ? † 1556 : 1204, 1260, 1262, 1263, 1270, 1275, 1280.
- KLINGENSTEIN (Bernhard), compositeur allemand, 1545 † 1614 : 1842, 1847, 1851, 1853.
- KLUG (Joseph), imprimeur allemand, second tiers du XVI^e siècle : 1949.
- KNÜPFER (Sebastian), compositeur allemand, 1633 † 1676 : 1816, 1845, 1847, 1852.
- KOCH (Hermann), organiste et compositeur allemand, 1638 † 1697 : 1161.
- KOD et POP, divinités de l'île d'Er (Déroit de Torrès) : 149.
- KÖNIG (Johann Ulrich), librettiste allemand, 1688 † 1744 : 1793-1794, 1856.
- KÖNIGSMARK (comtesse Marie Aurora von), princesse allemande, femme de lettres, 1668 ? † 1728 : 1800.
- KORTKAMP (Jakob), organiste allemand, première moitié du XVII^e siècle : 1813.
- KOTTER (Hans ou Johannes), organiste et compositeur alsacien, 1485 ? † 1541 : 1204, 1260, 1261, 1262, 1270, 1275, 1383, 1384.
- KOUËI, musicien légendaire chinois : 164, 172.
- KOUEN, personnage mythique chinois, père de Yu le Grand : 164.

- KOULSOUM (Oum), chanteuse égyptienne contemporaine : 546.
- KOUYATÉ (Kondé), chanteuse africaine (Malinké) contemporaine : 226.
- KRADENTHALER (Hieronymus), organiste et compositeur allemand, 1637 † 1700 : 1837.
- KREMBERG (Jakob), poète et compositeur allemand, 1650 ? † après 1718 : 1817, 1866.
- KRENEK (Ernst), compositeur et musicologue américain, né en 1900 : 977.
- KRETZSCHMAR (Hermann), musicologue allemand, 1848 † 1924 : 1847.
- KRIEGER (Adam), organiste, poète et compositeur allemand, 1634 † 1666 : 1814, 1815, 1816, 1819, 1836, 1847.
- KRIEGER (Johann Philipp), organiste et compositeur allemand, 1649 † 1725 : 1520, 1522, 1793, 1799, 1801, 1817, 1838, 1839, 1851, 1853, 1855, 1856, 1863, 1864, 1876.
- KRIEGER (Johann), organiste et compositeur allemand, frère du précédent, 1651 † 1735 : 1817, 1826, 1827.
- KRIEGER (Johann Gotthilf), organiste et compositeur allemand, fils de Johann Philipp, 1687 † après 1740 : 1864.
- KRMPOTIC (Ielena), anatomiste yougoslave, née en 1921 : 64.
- KROYER (Theodor), historien de la musique et compositeur allemand, 1873 † 1945 : 1502.
- KUHNAU (Johann), organiste et compositeur allemand, 1667 † 1722 : 1827, 1851, 1856, 1857, 1864, 1865, 1876, 1896, 1938.
- KÜHNEL (August), violiste et compositeur allemand, 1645 † après 1700 : 1840.
- KÜHNHAUSEN (Johann Georg), compositeur allemand, † 1714 : 1857.
- KUNST (Jaap ou Jacob), ethnomusicologue néerlandais, né en 1891 : 242.
- KUSSER ou COUSSER (Johann Sigismund), compositeur allemand, 1660 † 1727 : 1589, 1792, 1793, 1800, 1802-1803, 1804, 1817, 1818, 1837, 1838.
- LA BARRE (Pierre CHABANCEAU de), organiste et compositeur français, 1592 † 1656 : 1609, 1627.
- LA BARRE (Joseph CHABANCEAU de), organiste et compositeur français, fils du précédent, 1632 † 1678 : 1545, 1562, 1627.
- LA BARRE (Anne CHABANCEAU de), cantatrice française, sœur du précédent, 1628 ? † 1683 : 1609.
- LA BAUME (abbé Antoine de), protecteur de Palestrina : 1194.
- LABRIET (Alfred), chanteur français, 1875 † 1930 : 57, 58.
- LA BRUYÈRE (Jean de), moraliste français, 1645 † 1696 : 1600, 1622.
- LA CHESNAYE (Nicolas de), poète et prosateur français, début du XVI^e siècle : 1326, 1548.
- al-LADHIQI théoricien arabe, fin XV^e-début XVI^e siècle : 210.
- LADISLAS de Naples, roi de Naples, 1377 † 1414 : 800.
- LA FAGE (Pierre de), compositeur français, premier tiers du XVI^e siècle : 1026.
- LA FAYETTE (Marie-Madeleine POCHE de LA VERGNE, comtesse de), romancière française, 1634 † 1693 : 1574.
- LA FONTAINE (Jean de), poète et fabuliste français, 1621 † 1695 : 1570, 1574, 1623, 1634, 1642.
- LA FORNARA (Francisque), chanteur italien, début du XVIII^e siècle : 1610.
- LA GRÉNÉE (Pierre), violoniste français, † 1610 : 1563.
- LA GROTTÉ (Nicolas de), organiste français, auteur de chansons, 1540 ? † fin XVI^e siècle : 943, 1059, 1060, 1069, 1205, 1316, 1563.
- LA GUERRE (Élisabeth-Claude JACQUET de), claveciniste française, compositeur, 1667 † 1729 : 1620, 1631.
- LA HËLE (Georg de), compositeur néerlandais, 1547 † 1586 ? : 1704.
- LALANDE (Jérôme LE FRANÇOIS de), astronome français, 1732 † 1807 : 1474.
- LA LANDE, ou LALANDE (Michel-Richard de), compositeur français, 1657 † 1726 : 1579, 1601, 1606-1607, 1609, 1610, 1611, 1634, 1644, 1649, 1651, 1652, 1653, 1654, 1664, 1708, 1874, 1906.
- LA LAURENCIE (Lionel de), musicologue français, 1861 † 1933 : 1268, 1558.
- LAMALLE (Pierre), compositeur wal-lon, † 1722 : 1715.
- LA MARRE (de), compositeur français, milieu du XVII^e siècle : 1545.
- LAMBARDI (Francesco), organiste et compositeur italien, 1587 † 1642 : 1493.
- LAMBE (Walter), compositeur anglais, 1452 ? † 1500 ? : 831.

LAMBELET (Jean), ou Johannes LAM-
BULETI, compositeur français,
XIV^e siècle (?) : 777.
LAMBERT (Constant), compositeur,
chef d'orchestre et critique musi-
cal anglais, 1905 † 1951 : 1418.
LAMBERT (Michel), compositeur
français, 1613? † 1696 : 1544,
1545, 1559, 1572, 1573, 1576,
1577, 1581, 1604.
LAMBERT (Madeleine), fille du pré-
cédent, femme de Lully : 1573.
LAMBULETI (Johannes), voir : LAM-
BELET (Jean).
LAMOTTE, voir : HOU DAR de LA
MOTTE.
LANA (Diego), compositeur espa-
gnol, début du XVIII^e siècle :
1690.
LANCIANI (Flavio Carlo), composi-
teur italien, fin XVII^e siècle : 1503.
LANDI (Stefano), chanteur et com-
positeur italien, 1590? † 1655 :
1459, 1460, 1462, 1463, 1469,
1470.
LANDINI ou LANDINO (Francesco),
organiste, luthiste et compositeur
italien, 1335? † 1397 : 701, 706,
775, 796-798, 799, 858, 1086-1087,
1094.
LANFRANC CIGALA, troubadour gé-
nois, † 1278 : 741.
LANG (Paul Henry), musicologue
américain, né en 1901 : 1405.
LANGIUS (Hieronymus Gregor),
compositeur allemand, † 1587 :
1842.
LANIER (Nicholas), compositeur et
peintre anglais, d'origine française,
1588 † 1666 : 1749.
LANTINS (Arnold de), compositeur
franco-flamand, début du XV^e siècle :
863, 879, 887, 901.
LANTINS (Hugo de), compositeur
franco-flamand, frère du précé-
dent, début du XV^e siècle : 879,
886, 887, 901.
LA PÉRUSE (Jean de), poète et auteur
dramatique français, 1529 † 1554 :
301.
LAPICQUE (Louis), physiologiste
français, 1866 † 1952 : 65.
LA POUPLINIÈRE (Alexandre-Jean-
Joseph LE RICHE de), financier
et mécène français, protecteur
de Rameau, 1693 † 1762 : 1658.
LAPPI (Pietro), compositeur italien,
seconde moitié XVI^e siècle, † 1630? :
1853.
LA RUE (Pierre de), compositeur
français, 1450? † 1518 : 923, 999-
1004, 1019, 1027, 1029, 1035,
1162, 1192, 1265.

LARUETTE (Jean-Louis), chanteur
et comédien français, 1731 † 1792 :
72.
LASOS d'Hermione, théoricien et
aulète grec, milieu du ~ VI^e siècle :
414, 415.
LASSON (Mathieu), musicien français,
XVI^e siècle : 1266.
LASSUS (Roland de), compositeur
franco-flamand, 1532? † 1594 :
1050, 1053, 1055, 1059, 1060,
1061-1063, 1067, 1068, 1072,
1073, 1078, 1079-1084, 1103,
1106, 1107, 1108, 1110, 1114,
1121, 1142, 1190, 1193, 1243,
1246, 1272, 1274, 1298, 1300,
1316, 1324, 1329, 1330, 1346,
1349, 1352, 1360, 1363, 1372,
1530, 1616, 1704, 1771, 1773,
1809, 1842, 1843, 1844, 1851,
1899, 1904, 1913.
LASSUS (Ferdinand de), chanteur et
compositeur, fils du précédent,
1562? † 1609 : 1081.
LASSUS (Rodolphe de), organiste et
compositeur, frère du précédent,
1565? † 1625 : 1081, 1853.
LAUGIER de PORCHÈRES, voir : POR-
CHÈRES.
LAURELLI (Domenico), compositeur
italien, fin XVII^e-début du
XVIII^e siècle : 1503-1504.
LAURENT le Magnifique, voir : MÉ-
DICIS (Laurent de).
LAURENTIUS von SCHNÜFFIS (Johann
MARTIN, dit), religieux, poète et
compositeur allemand, 1633
† 1702 : 1819.
LAURENZI (Filiberto), compositeur
italien, première moitié du
XVII^e siècle : 1494.
LAUZE (F. de), auteur d'un livre sur
la danse, en 1623 : 1568.
LAVAL (Guy XVII, comte de), sei-
gneur français, † 1547 : 1053.
LA VALLIÈRE (Françoise-Louise de
LA BAUME LE BLANC, duchesse de),
1644 † 1710 : 1600.
LAVIGNAC (Albert), musicographe
français, 1846 † 1916 : 359, 360,
575, 576, 579.
LAWES (Henry), compositeur an-
glais, 1595 † 1662 : 1750, 1752.
LAWES (William), compositeur an-
glais frère du précédent, 1602
† 1645 : 1734, 1750.
LAYOLLE (François de), organiste et
compositeur français, d'origine
florentine, 1480? † 1540? : 1053,
1234, 1236.
LAZARINI ou LAZARIN, violoniste et
compositeur italien, † 1653 : 1562,
1567, 1568, 1571, 1572.

- LEBÈGUE (Nicolas), claveciniste, organiste et compositeur français, 1630 † 1702 : 1619, 1620, 1624, 1626, 1627, 1628, 1629, 1631, 1715, 1904, 1909.
- LE BEL (Firmin), compositeur italien, d'origine française, † 1573 : 1192.
- LE BLANC (Didier), compositeur français, fin XVI^e siècle : 1536.
- LEBRET (Jean), violoniste français, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1563.
- LEBRUN (Charles), peintre français, 1619 † 1690 : 1642.
- LE CAMUS (Sébastien), compositeur français, 1610 ? † 1677 : 1544, 1545.
- LECERF de LA VIÉVILLE de FRESNEUSE (Jean-Laurent), essayiste, poète et théoricien français, 1674 † 1707 : 1575, 1577, 1589, 1597, 1603, 1605, 1606, 1610, 1646.
- LECHNER (Leonhard), compositeur allemand, 1550 ? † 1606 : 1160, 1809, 1842.
- LECLAIR (Jean-Marie), violoniste et compositeur français, 1697 † 1764 : 1419, 1634, 1710.
- LECLERC (Michel), librettiste français, 1622 † 1691 : 1645.
- LE COCQ (Jehan), ou GALLUS (Johannes), ou COICK (Jan), compositeur franco-flamand, XVI^e siècle : 1054.
- LEE (Nathaniel), auteur dramatique anglais, 1653 ? † 1692 : 1754.
- LEE (Violet PAGET, dite Vernon), essayiste anglaise, 1856 † 1935 : 1480.
- LE FÈGUEUX, compositeur français, début du XVII^e siècle : 1537.
- LEFÈVRE D'ETAPLES (Jacques), dit FABRI, humaniste, moraliste et théologien français, 1450 ? † 1537 : 912.
- LEGRAND (Guillaume), compositeur (français ou flamand), première moitié du XV^e siècle : 872, 886.
- LE GRAND (Jean), compositeur (français ou flamand), première moitié du XV^e siècle : 876.
- LEGRENZI (Giovanni), compositeur italien, 1625 ? † 1690 : 1406, 1411, 1414, 1471, 1474, 1496, 1505, 1515, 1516, 1600, 1609, 1874.
- LE HEURTEUR (Guillaume), compositeur français, première moitié du XVI^e siècle : 934, 1047, 1233, 1329, 1396.
- LEHMANN (Lilli), cantatrice allemande, 1848 † 1929 : 58.
- LE JEUNE (Claude), compositeur français, 1525 ? † 1601 : 1031, 1064, 1068, 1069, 1142, 1146, 1147, 1328, 1446, 1536, 1537, 1563, 1626, 1902.
- LEMAIRE de Belges (Jean), poète et écrivain français, 1470 ? † 1525 ? : 907, 975, 1028.
- LE MAISTRE (Matthieu), compositeur wallon, 1505 ? † 1577 : 1166.
- LEMAURE (Catherine-Nicole), cantatrice française, 1704 † 1786 : 1665.
- LEO (Leonardo), organiste, claveciniste et compositeur italien, 1694 † 1744 : 1488, 1851.
- LÉON X (Jean de Médicis), pape, 1475 † 1521 : 1103, 1204, 1208, 1216, 1223, 1239.
- LÉONARD de VINCI, peintre et savant italien, 1452 † 1519 : 1216.
- LÉONEL, voir : POWER.
- LÉONIN, compositeur et théoricien français, XII^e siècle : 759, 774, 807, 808.
- LÉOPOLD I^{er}, empereur romain germanique, 1640 † 1705 : 1467, 1852, 1857.
- LÉOPOLD-GUILLAUME, archiduc d'Autriche, fils de Ferdinand II, † 1662 : 1704.
- LE PELLETIER (Étienne), compositeur wallon, 1488 † 1510 : 1712.
- LE PELLETIER (G.), musicien français, XVI^e siècle : 1329, 1396.
- LERMA (Francisco GOMEZ de SANDOVAL y ROJAS, duc de), homme d'État espagnol, 1552 † 1623 : 1383.
- LE ROUX (Gaspard), claveciniste et compositeur français, 1660 ? † 1710 ? : 1620.
- LE ROY (Adrian), imprimeur-éditeur français, luthiste et compositeur, 1520 ? † 1598 : 1034, 1048, 1058, 1060, 1062, 1063, 1067, 1084, 1143, 1201, 1205, 1271, 1274, 1297, 1302, 1303, 1304, 1308-1309, 1312, 1314, 1315, 1316-1317, 1330, 1332, 1532, 1535, 1540.
- LESAGE (Alain-René), romancier français, 1668 † 1747 : 1634, 1758.
- LE SAGE de RICHELIEU (François), luthiste et compositeur français XVII^e siècle : 1617.
- LESTAINNIER (Jean), musicien néerlandais, XVI^e siècle : 1074.
- L'ESTOCART (Pascal de), musicien français, seconde moitié du XVI^e siècle : 1142, 1146.
- LEURART (Simon), compositeur français, XVI^e siècle : 1059.
- LEVY (Kenneth Jay), musicologue américain né en 1927 : 1064, 1535.
- LEWANDOWSKI (Louis), compositeur allemand, 1823 † 1894 : 370.
- LIANCOURT (Jeanne de SCHOMBERG, duchesse de), amie des Jansénistes, 1600 † 1674 : 1609.

LIBERATI (Antimo), compositeur italien, 1617 † 1692 : 1504.
 LIBERSA (Claude), oto-rhino-laryngologiste français, né en 1925 : 51.
 LICHTHEIM (Miriam), orientaliste américaine, née en 1914 : 361.
 LIEOU T'IEU-HOUA, compositeur chinois, † 1933 : 302.
 LI GOTTI (Ettore), musicologue italien, né en 1910 : 1089.
 LIMEUIL (Isabeau de LA TOUR d'AUVERGNE, demoiselle de), demoiselle d'honneur de Catherine de Médicis : 1316.
 LINDNER (Friedrich), compositeur allemand, 1540 † † 1597 : 1160, 1843.
 LINGENDES (Jean de), poète français, 1580 † 1616 : 1534, 1551, 1553.
 LING-LOUEN, ministre de la musique de l'empereur Houang-ti : 165, 284.
 LISZT (Franz), compositeur hongrois, 1811 † 1886 : 1879.
 LI T'AI-PO, poète chinois, 701 † 762 : 295.
 LITERES (Antonio), compositeur espagnol, † 1747 : 1689, 1694.
 LIU POU-WEI, annaliste chinois, † ~ 235 : 165.
 LIVIUS ANDRONICUS, poète épique latin, ~ 278 † ~ 204 : 438, 444.
 LI WEI-NING, compositeur chinois, contemporain : 302.
 LI YU, empereur chinois, 937/978 : 296.
 LOBO (Alonso), compositeur espagnol, 1555 † 1617 : 1359.
 LOCATELLI (Pietro), violoncelliste et compositeur italien, 1690 † † 1764 : 1415, 1419.
 LOCKE (Matthew), chanteur et compositeur anglais, 1620 † † 1677 : 1734, 1737, 1739, 1751, 1752, 1753, 1754.
 LŒILLET (Jean-Baptiste), flûtiste, claveciniste et compositeur wallon, 1688 † ? : 1799, 1716, 1744.
 LŒWE (Johann Jakob), organiste et compositeur allemand, 1628 † 1703 : 1836, 1839.
 LÖHNER (Johan), organiste et compositeur allemand, 1645 † 1705 : 1161, 1793, 1799, 1817.
 LOOZ (Clémentine), comtesse de LANNŒY, née de), claveciniste wallonne, compositeur, 1764 † 1820 : 1719.
 LOPE DE VEGA (Félix), poète et auteur dramatique espagnol, 1562 † 1635 : 1380, 1382, 1383, 1687, 1688, 1689, 1690, 1697.
 LÓPEZ (Padre Miguel), organiste et compositeur espagnol, 1669 † 1732 : 1696.

LÓPEZ DE VELASCO (Sebastián), compositeur espagnol, fin XVI^e † après 1648 : 1694, 1697.
 LOQUEVILLE (Richard de), harpiste et compositeur français, † 1418 ? : 873, 874, 877, 882-883, 885, 887, 893, 906, 950.
 LORENTE (Andrés), organiste et théoricien espagnol, 1624 † 1703 : 1697.
 LORENZANI (Paolo), compositeur italien, 1640 † 1713 : 1600, 1645.
 LORET (Victor), égyptologue français, 1859 † 1946 : 359, 360.
 LORILLART (Médéric), facteur d'épinettes françaises, † 1616 ? : 1619.
 LORRAINE (Charles III, duc de), 1543 † 1608 : 1068.
 LORRAINE (Charles-Alexandre de), gouverneur général des Pays-Bas, 1712 † 1780 : 1710.
 LOTH (Urbanus), organiste et compositeur allemand, † 1637 : 1853.
 LOTTI (Antonio), organiste et compositeur italien, 1667 ? † 1740 : 1867.
 LOUD (Gordon), archéologue américain, né en 1900 : 359.
 LOUIS (saint), voir : LOUIS IX.
 LOUIS VII, roi de France, 1119 † 1180 : 738.
 LOUIS IX (saint), roi de France, 1214 † 1270 : 735, 1175, 1188.
 LOUIS XI, roi de France, 1423 † 1483 : 907, 975, 1027.
 LOUIS XII, roi de France, 1462 † 1515 : 924, 987, 1018, 1019, 1031, 1032, 1036, 1362.
 LOUIS XIII, roi de France, 1601 † 1643 : 312, 1326, 1529, 1531, 1541, 1556, 1562, 1568, 1592, 1593, 1594, 1595, 1611, 1616, 1619.
 LOUIS XIV, roi de France, 1638 † 1715 : 1326, 1556, 1572, 1573, 1574, 1588, 1591, 1596, 1597, 1598, 1599, 1600, 1601, 1602, 1603, 1604, 1607, 1609, 1623, 1627, 1628, 1634, 1637, 1640, 1642, 1645, 1648, 1652, 1708, 1714, 1736.
 LOUIS XV, roi de France, 1710 † 1774 : 1510, 1609, 1623, 1624, 1635, 1645, 1683, 1906.
 LOUIS (Jean), musicien flamand, seconde moitié du XVI^e siècle : 1142.
 LOUISE de LORRAINE, reine de France, 1553 † 1601 : 1326.
 LOUVOIS (Michel LE TELLIER, marquis de), homme d'État français, 1641 † 1691 : 1574.
 LOVY ou LOWY (Israël), chanteur et compositeur de musique synagogale, 1773 † 1832 : 370.

- LOWINSKY (Edward), musicologue américain, né en 1908 : 706, 1077, 1198.
- LÜBECK (Vincent), organiste et compositeur allemand, 1654 † 1740 : 1830, 1893.
- LUCA (Severo de), compositeur italien, seconde moitié du XVII^e siècle : 1503.
- LUDEWIG (Peter von), érudit allemand, professeur à l'Université de Halle, 1668 † 1743 : 1865.
- LUDFORD (Nicholas), compositeur anglais, 1480? † 1557? : 831, 1339.
- LUDRE (Marie-Isabelle de), 1648 † 1725 : 1574.
- LUDWIG (Friedrich), musicologue allemand, 1872 † 1930 : 733, 761.
- LUIS de Grenade (Fray), prédicateur et théologien espagnol, 1404-5? † 1588 : 1360.
- LUIS de Le n (Fray), mystique et poète espagnol, 1527-8? † 1591 : 1360.
- LULLY (Lorenzo), meunier italien : 1572.
- LULLY (Jean-Baptiste), compositeur français, fils du précédent, 1632 † 1687 : 306, 1415, 1462, 1470, 1471, 1544, 1545, 1546, 1558, 1559, 1566, 1568, 1569, 1570, 1571, 1572-1589, 1598-1599, 1600, 1607, 1609, 1610, 1611, 1620, 1627, 1640, 1641, 1642, 1643, 1644, 1645, 1646, 1647, 1648, 1649, 1651, 1652, 1653, 1656, 1658, 1664, 1666, 1667, 1674, 1675, 1683, 1708, 1714, 1753, 1754, 1802, 1803, 1805, 1825, 1837, 1838, 1874, 1893.
- LUNA (connétable Alvaro de), écrivain espagnol, 1388? † 1453 : 1376.
- LUNSDÖRFFER (Albrecht Maria), organiste et compositeur allemand, † 1690? : 1160.
- LUPACCHINO (Bernardino), compositeur italien, † 1555? : 1329.
- LUPI (Jean LELEU, dit Joannes), compositeur originaire de Cambrai, première moitié du XVI^e siècle : 975, 1372.
- LUPO (Ambrosio), compositeur italien établi à la cour d'Angleterre, † 1591 : 1318.
- LUPO (Thomas), compositeur anglais, † 1660? : 1733.
- LUZCINUS (Othmar NACHTIGALL, dit), humaniste, organiste et théoricien strasbourgeois, 1487 † 1536 : 1205, 1259.
- LUTHER (Martin), théologien allemand, fondateur du Protestantisme, 1483 † 1546 : 1134, 1136, 1152, 1155-1160, 1161, 1162, 1165, 1216, 1270, 1936, 1946.
- LUXEMBOURG (Jean de), comte de Ligny, † 1440 : 921.
- LUZZASCHI (Luzzasco), organiste et compositeur italien, 1540? † 1607 : 1113, 1244, 1257, 1404, 1405, 1492.
- MABED, chanteur et musicien arabe, † 743 : 531.
- MACADAM (Miles Frederick Laming), archéologue anglais contemporain : 358.
- MACÉ (Denis), compositeur français, milieu du XVII^e siècle : 1545.
- MACE (Thomas), luthiste, compositeur et théoricien anglais, 1613? † (?) : 1735.
- MACHABEY (Armand), musicologue français, né en 1886 : 361, 776.
- MACHADO (Manuel), compositeur portugais, première moitié du XVII^e siècle : 1690, 1691.
- MACHAQA (Mikhail), mathématicien libanais, théoricien de la musique arabe, 1800 † 1888 : 471, 472.
- MACHAUT (Guillaume de), poète et compositeur français, 1300? † 1377 : 701, 702, 706, 766, 768, 769, 771, 774, 775, 776-777, 779, 798, 816, 848, 849, 850, 858, 868-869, 872, 874-875, 880, 895, 986, 952, 1170, 1198.
- MACKENSIE (Sir Morell), laryngologiste anglais, 1837 † 1892 : 61.
- MC PHEE (Colin), compositeur et musicologue américain, né en 1901 : 275, 277.
- MACQUE (Jean de), organiste et compositeur d'origine flamande, 1550? † 1615? : 1110, 1257.
- MADELEINE-SIBYLLE de Saxe, reine de Danemark, femme de Christian IV, 1617 † 1688 : 1778.
- MADRUZZO (Cristoforo), cardinal italien, archevêque de Trente, 1512 † 1578 : 1268.
- MAGDALENA-SIBYLLA, voir : MADELEINE-SIBYLLE de Saxe.
- MAGENDIE (François), physiologiste français, 1783 † 1855 : 49.
- MAGNY (Olivier de), poète français, 1530? † 1561 : 1301.
- MAHLER (Gustav), compositeur autrichien, 1860 † 1911 : 363.
- MAHMOUDÉ-CHIRAZI, voir : al-SHIRAZI.
- MAHOMET, prophète arabe, fondateur de l'islamisme, 570? † 632 : 529, 732.

- MAHU (Stephan), compositeur allemand, 1480-90? † 1541 : 1165.
- MAILLARD (Jean), compositeur français, première moitié du XVI^e siècle : 1053.
- MAINE (Anne-Louise-Bénédict de BOURBON-CONDÉ, duchesse du), petite-fille du Grand Condé, 1676 † 1752 : 1651.
- MAINERIO (Giorgio), compositeur italien, seconde moitié du XVI^e siècle : 1331, 1332.
- MAINTENON (Françoise d'AUBIGNÉ, marquise de), 1635 † 1719 : 1602, 1603, 1607, 1634.
- MAÎTRE des demi-figures (le), peintre anonyme néerlandais, XVI^e siècle : 1207, 1321.
- MA'O (Giovanni Tommaso), compositeur italien, première moitié du XVI^e siècle : 1114.
- MALATESTA (Carlo), seigneur de kimini et mécène, 1364? † 1429 : 876, 901.
- MALATESTA (Cléophe), femme de Théodore Paléologue, XV^e siècle : 901.
- MALER (Laux), luthier allemand, † 1528 : 1271.
- MALETTY (Jean de), compositeur français, seconde moitié du XVI^e siècle : 1059.
- MALGAIGNE (Joseph-François), chirurgien français, 1806 † 1865 : 49.
- MALHERBE (François de), poète français, 1555 † 1628 : 1534, 1543, 1551, 1553.
- MÂLIK, chanteur et musicien arabe, 660-80? † 754? : 531.
- MALIN (Nicolas), maître de chant de la cathédrale de Cambrai, de 1392 à 1412 : 950.
- MALPIERO (Gian Francesco), compositeur italien, né en 1882 : 1456.
- MALLAPERT (Robin), compositeur français, maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure en 1537 : 1192.
- MALTOT, théorbiste et guitariste français, fin XVII^e-début XVIII^e siècle : 1618.
- MALVEZZI (Cristofano), compositeur italien, 1547 † 1597 : 1425.
- MANCHICOURT (Pierre de), compositeur franco-flamand, 1510? † 1564 : 1054, 1077.
- MANCOUR-DJA'FAR, voir : ZALZAL.
- MANDL (Louis), médecin français, 1812 † 1881 : 49.
- MANELLI (Francesco), compositeur italien, 1595? † 1667 : 1494.
- MANETTI (Giannozzo), homme politique et humaniste italien, 1396 † 1459 : 968.
- MANFRED, prince de Tarente, roi de Sicile, † 1266 : 1087.
- MANGEANT (Jacques), imprimeur-éditeur de musique français, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1534, 1545.
- MANITOU (le grand), dieu des Indiens Algonkin (Amérique du Nord) : 134, 139, 142, 145, 172, 190, 203.
- MANNI (Agostino), poète religieux italien, 1548 † 1613 : 1500.
- MANOU, législateur mythique hindou : 141.
- MANOUTCHEHRI, poète persan, début du XI^e siècle : 454.
- MANSEAU, homme de confiance de Mme de Maintenon : 1602.
- MANSOUR ZALZAL, voir : ZALZAL.
- MANTOUE (duc de), voir : GONZAGUE (Vincent 1^{er} de).
- MANTOUE (marquis de), voir : GONZAGUE (François de).
- MARAIS, maître à danser français, début du XVII^e siècle : 1568.
- MARAIS (Mar.n), violiste, chef d'orchestre et compositeur français, 1656 † 1728 : 1652.
- MARAZZOLI (Marco), chanteur et compositeur italien, 1619 † 1662 : 1460, 1495, 1507, 1516, 1519.
- MARCABRU, troubadour provençal, milieu du XII^e siècle : 733, 734, 737, 742, 748, 750, 751.
- MARC'ANTONIO da Bologna, voir : CAVAZZONI.
- MARCEL II (Marcello CERVINI degli SPANNACCHI), pape, 1501 † 1555 : 1192, 1193, 1194.
- MARCELLO (Benedetto), compositeur et littérateur italien, 1686 † 1739 : 370, 1415, 1416, 1481, 1867.
- MARCH (Ausias), poète catalan, 1397? † 1459 : 1369.
- MARCHAND (Louis), organiste, claviciniste et compositeur français, 1669 † 1732 : 1620, 1621, 1622, 1630, 1631, 1657, 1906.
- MARCHETTUS de Padoue, compositeur et théoricien italien, fin XIII^e-début XIV^e siècle : 701, 784-785, 786, 787, 790.
- MARCOLINO da Forlì (Francesco), architecte, écrivain, libraire et éditeur de musique italien, 1500? † 1559? : 1227, 1228.
- MARDUK, dieu assyro-babylonien : 144.
- MARENZIO (Luca), compositeur italien, 1553? † 1599 : 1110, 1111, 1114, 1189, 1243, 1272, 1347, 1349, 1425, 1705, 1706.

- MARESCHAL (Samuel), organiste et compositeur franco-flamand, 1554 † 1640? : 1142.
- MARGHERITA d'Espagne (l'infante), voir : MARGUERITE-THÉRÈSE d'Espagne.
- MARGUERITE d'Autriche, duchesse de Savoie, puis régente des Pays-Bas, 1480 † 1530 : 864, 999, 1000, 1028, 1029, 1031, 1281.
- MARGUERITE d'AUTRICHE, reine d'Espagne, femme de Philippe III, 1584 † 1611 : 1380, 1694.
- MARGUERITE d'ESPAGNE, voir : MARGUERITE d'AUTRICHE.
- MARGUERITE de Savoie, duchesse de Mantoue, femme de François IV de Gonzague, 1589 † 1655 : 1448-1449.
- MARGUERITE de VALOIS, reine de Navarre, 1553 † 1615 : 1547.
- MARGUERITE d'York, duchesse de Bourgogne, femme de Charles le Téméraire, 1446 † 1503 : 910.
- MARGUERITE-THÉRÈSE d'ESPAGNE, impératrice d'Allemagne, femme de Léopold I^{er}, 1651 † 1673 : 1467.
- MARIA (Dona), voir : MARIE d'AUTRICHE.
- MARIANA (Juan de), théologien et historien espagnol, 1535 † 1624 : 1382.
- MARIE d'AUTRICHE, fille de Charles-Quint, femme de Maximilien II d'Autriche : 1366, 1378.
- MARIE de BOURGOGNE, fille de Charles le Téméraire, femme de Maximilien I^{er}, 1457 † 1482 : 910, 999, 1381.
- MARIE de MÉDICIS, reine de France, 1573 † 1642 : 1436, 1437, 1443, 1616.
- MARIE de Modène, voir : MARIE-BÉATRICE d'Este.
- MARIE de PORTUGAL, reine d'Espagne, femme de Philippe II, † 1545 : 1378.
- MARIE I^{re} TUDOR, reine d'Angleterre, 1516 † 1558 : 1343, 1353, 1379.
- MARIE, comtesse de Champagne, fille d'Éléonore d'Aquitaine, 1145 † 1198 : 738, 740.
- MARIE de France, poétesse française, dernier tiers du XII^e siècle : 755.
- MARIE-ANNE d'AUTRICHE, reine d'Espagne, femme de Philippe IV, 1634 † 1696 : 1704.
- MARIE-BÉATRICE d'Este, reine d'Angleterre, seconde femme de Jacques II, 1658 † 1718 : 1753.
- MARIE-ÉLISABETH d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, 1680 † 1741 : 1709.
- MARIE-LOUISE GABRIELLE de SAVOIE, reine d'Espagne, première femme de Philippe V, 1688 † 1714 : 1689.
- MARIE-THÉRÈSE, reine de France, 1638 † 1683 : 1573, 1596.
- MARIGLIANI (Ercole), poète italien, secrétaire du duc de Mantoue, XVI^e-XVII^e siècle : 1453.
- MARIN (José), compositeur espagnol, 1619 † 1699 : 1692.
- MARINI (Biagio), violoniste et compositeur italien, 1600? † 1665? : 1393, 1399-1400, 1403, 1407, 1705, 1839.
- MARINO (Giambattista), poète italien, 1569 † 1625 : 1459.
- MARIVAUX (Pierre de), auteur dramatique et romancier français, 1688 † 1763 : 1634.
- MARIX (Jeanne), musicologue française, † 1938 : 1172.
- MARKHAM (Richard), compositeur anglais, première moitié du XV^e siècle : 825.
- MARLET (Antonio), compositeur catalan, fin XV^e-début XVI^e siècle : 1359.
- MARLOWE (Christopher), poète dramatique anglais, 1564 † 1593 : 1746, 1747.
- MARONE (Andrea), poète et musicien italien, 1474 † 1527 : 1216.
- MAROT (Jean DESMARETZ, dit), poète français, 1450? † 1524 : 1054.
- MAROT (Clément), poète français, fils du précédent, 1496 † 1544 : 934, 1047, 1050, 1061, 1134, 1135, 1137, 1139, 1145, 1146, 1154, 1234, 1287, 1288, 1314, 1344.
- MARSYAS, aulète légendaire grec : 404.
- MARTIAL, poète satirique latin, 40? † 104? : 1060.
- MARTIN V, pape, 1368 † 1431 : 900, 901.
- MARTIN (Jean-Blaise), chanteur français, 1769 † 1837 : 62, 72.
- MARTIN CODAX ou CODAZ, jongleur galicien, XIII^e siècle : 745.
- MARTIN el Tañedor, poète et musicien espagnol, XIII^e siècle : 742.
- MARTIN le Franc, poète français, 1410? † 1461 : 822, 872, 873, 874, 879, 881, 894.
- MARTINELLI (Caterina), cantatrice italienne, 1590 † 1608 : 1437, 1448, 1452.
- MARTINENGO (Giulio Cesare), compositeur italien, † 1613 : 1450.
- MARTINEZ VERDUGO (Sebastián), organiste et compositeur espagnol, milieu du XVII^e siècle : 1695.

MARTINI (le Père Giovanni Battista), compositeur et théoricien italien, 1706 † 1784 : 1492.
 MARTINI (Johannes), compositeur et musicien de la cour de Ferrare en 1475 : 1162.
 MARTIN y COLL (Fray Antonio), organiste et théoricien espagnol, début du XVIII^e siècle : 1695, 1697.
 MASCHERA (Florentino), compositeur italien, 1540-1541 ? † après 1584 : 1330.
 MASINI (Antonio), compositeur italien, 1639 ? † 1678 : 1495.
 MASINI (Lorenzo), ou LAURENTIUS de Florentia, compositeur italien, XIV^e siècle : 794, 795, 798.
 MA SSEU-TS'ONG, compositeur chinois, contemporain : 302.
 MASSON (Paul-Marie), musicologue et compositeur français, 1882 † 1954 : 1536.
 MASS'OUÏ, écrivain et historien arabe, † 957 ? : 456.
 MATANGA, écrivain indien, I^e siècle : 330.
 MATELART (Jean), luthiste flamand, milieu du XVI^e siècle : 1241.
 MATFRÉ ERMENGAUT, troubadour provençal, fin du XIII^e siècle : 735.
 MATHEUS de Perusio, voir : MATTEO da Perugia.
 MATHIAS I^{er} CORVIN, roi de Hongrie, 1443 † 1490 : 923, 1027, 1200.
 MATHIEU (abbé), amateur de musique et bibliothécaire français, fin XVII^e siècle : 1609.
 MATTEI (Alessandro), littérateur italien, première moitié du XVII^e siècle : 1459.
 MATTEIS (Nicola), violoniste, guitariste et compositeur italien établi en Angleterre, fin XVII^e siècle : 1737, 1739, 1741.
 MATTEO da Perugia, organiste et compositeur italien, fin XIV^e-début XV^e siècle : 800, 893.
 MATTHESON (Johann), compositeur et théoricien allemand, 1681 † 1764 : 1508, 1517, 1589, 1793, 1799, 1804, 1805, 1857, 1866, 1868.
 MATTHIEU (saint), apôtre chrétien, † 70 ? : 1953.
 MAUCILÏ (les), voir : IBRÂHÎM al-MAUCILÏ.
 MAUDUIT (Jacques), compositeur français, 1557-† 1627 : 1068, 1446, 1616.
 MAUGARS (André), violiste et traducteur français, 1580 ? † 1645 ? : 1503, 1507, 1562.
 MAURAN (Jean), chanteur français, né en 1893 : 59.

MAURICE (Flavius Tiberius), empereur de Byzance, 539 ? † 602 : 637.
 MAXIMILIEN I^{er} d'AUTRICHE, empereur romain germanique, 1459 † 1519 : 910, 999, 1033.
 MAXIMILIEN II d'AUTRICHE, empereur romain germanique et roi de Bohême et de Hongrie, 1527 † 1576 : 1084, 1366.
 MAXIMILIEN-EMMANUEL : MAXIMILIEN II de Wittelsbach, électeur de Bavière et gouverneur des Pays-Bas espagnols, 1662 † 1726 : 1708.
 MAYHUET de JOAN, compositeur français, fin du XIV^e siècle : 880.
 MAYNARD (François), poète français, 1582 † 1646 : 1534, 1553.
 MAYONE (Ascanio), organiste et compositeur italien, † 1627 : 1371, 1405.
 MA YONG, lettré chinois, 79 † 166 : 283.
 MAYR (Rupert Ignaz), violoniste et compositeur allemand, 1646 † 1712 : 1838, 1845, 1851.
 MAZAREN (Jules), cardinal et homme d'État français, 1602 † 1661 : 1471, 1531, 1558, 1559, 1573, 1577, 1616, 1619, 1640.
 MAZDAK, fondateur de secte et réformateur social persan, † 528-29 : 453, 497.
 MAZUEL (Michel), violoniste et compositeur français, † 1676 : 1565, 1568, 1571.
 MAZZEI (Cesare), poète et compositeur italien, † 1687 : 1501.
 MAZZOCHI (Domenico), compositeur italien, 1592 † 1665 : 1459, 1462, 1494, 1516, 1582.
 MAZZOCHI (Virgilio), compositeur italien, frère du précédent, 1597 † 1646 : 1460, 1503.
 MÉDICIS (Laurent I^{er} de), homme d'État florentin, et mécène, 1448 † 1492 : 1033, 1087, 1097.
 MÉDICIS (Côme I^{er} de), premier grand-duc de Toscane, 1519 † 1574 : 1422.
 MÉDICIS (François Marie I^{er} de), deuxième grand-duc de Toscane, fils du précédent, 1541 † 1587 : 1423.
 MÉDICIS (Ferdinand I^{er} de), troisième grand-duc de Toscane, frère du précédent, 1551 † 1609 : 1323, 1425, 1427, 1432.
 MÉDICIS (Ferdinand II de), grand-duc de Toscane, 1610 † 1670 : 1404.

- MÉDICIS (Côme III de), grand-duc de Toscane, fils du précédent, 1642 † 1723 : 1743.
- MÉDICIS (Jean Gaston de), dernier grand-duc de Toscane, fils du précédent, 1671 † 1737 : 1866.
- MEGERLE (Abraham), compositeur allemand, 1607 † 1680 : 1852.
- MELLI (Domenico Maria MELLIO ou MELIO, ou), compositeur italien, fin XVII^e-début XVIII^e siècle : 1493.
- MÉGNIER (Jean), poète français, XVII^e siècle : 1034.
- MELI (Girolamo), humaniste et théoricien italien, 1519 † 1594 : 1421.
- MEID-IBN-CHORAIH, voir : IBN SOU-RAÏ.
- MEIER (Peter), compositeur allemand, XVII^e siècle : 1813.
- MEIER (Th o), peintre suisse contemporain : 278, 280.
- MEILAND (Jakob), organiste et compositeur allemand, 1542 † 1577 : 1842, 1845.
- MEL (René del), compositeur franco-flamand, 1550? † 1600? : 1110, 1704.
- MELANCHTHON (Philipp SCHWARZERD, dit), théologien, réformateur et humaniste allemand, de langues latine et allemande, 1497 † 1560 : 1157.
- MELANI (Atto), chanteur italien, 1626 † 1714 : 1495.
- MELANI (Jacopo), compositeur italien, 1623 † 1690 : 1462, 1465.
- MELANTIPPE, dit le Jeune, poète et musicien grec, ~ V^e siècle : 421.
- MELCHISÉDECH, personnage biblique : 676.
- MELE (Giovanni Battista), compositeur italien, fin XVII^e-début XVIII^e siècle : 1689.
- MEMO (ra Dionisio), organiste italien établi à la cour d'Henry VIII : 1338.
- MENA (Gabriel de), compositeur espagnol, XVII^e siècle : 1368.
- MÉNANDRE, poète comique grec, ~ 342? † ~ 212? : 441.
- MENDELSSOHN-BARTHOLDY (Felix), compositeur allemand, 1809 † 1847 : 363, 1913, 1915, 1924.
- MERCADIER (Ernest), physicien français, 1836 † 1911 : 461, 473.
- MERCATOR (Michele), facteur italien de virginals, établi en Angleterre, 1491 † 1544? : 1343.
- MERCURE, luthiste française, première moitié du XVII^e siècle : 1616.
- MÉRAN (Wilhelm), musicologue suisse, né en 1889 : 1383.
- MERSENNE (le Père Marin), philosophe, mathématicien et physicien français, 1588 † 1648 : 80, 1069, 1200, 1202, 1292, 1540, 1541, 1543, 1564, 1567, 1568, 1592, 1616.
- MERULA (Tarquinio), organiste et compositeur italien, XVII^e siècle : 1407, 1409, 1413.
- MERULO (Claudio), organiste et compositeur italien, 1533 † 1604 : 1113, 1252, 1253, 1254, 1255, 1256, 1405, 1714, 1843, 1902.
- MÉSANGEAU ou MÉZANGEAU (René), luthiste et compositeur français, † avant 1653 : 1204, 1616.
- MESCHINOT (Jean), poète français, 1415? † 1491 : 922.
- MÉSOMÈDE de Crète, citharède et poète grec, II^e siècle : 448.
- MESSI (Francesco de), compositeur italien, début du XVIII^e siècle : 1504.
- MESSIAEN (Olivier), compositeur français, né en 1908 : 767.
- MÉTASTASE (Pietro Antonio TRAPASSI, dit), poète italien, 1698 † 1782 : 1478-1479, 1486, 1487, 1488, 1489, 1581, 1758, 1798, 1806, 1857.
- MÉTELLO, philosophe et musicien grec, milieu du ~ V^e siècle : 435.
- METRU (Nicolas), organiste et compositeur français, début XVII^e † 1670? : 1563.
- MEYERBEER (Giacomo Liebmann BEER, dit), compositeur allemand, 1791 † 1864 : 363.
- MICHAEL (Thobias), compositeur allemand, 1592 † 1657 : 1847.
- MICHAELSEN (Michael Dietrich), magistrat allemand, 1680 † 1748 : 1871.
- MICHEL (Guillaume), compositeur français, milieu du XVII^e siècle : 1545.
- MICHEL-ANGE BUONARROTI, sculpteur, peintre, architecte et poète italien, 1475 † 1564 : 1035, 1099, 1218, 1683.
- MICHELET (Jules), historien et écrivain français, 1798 † 1874 : 641, 1721.
- MICETES (Tomás), compositeur espagnol, XVII^e siècle : 1694.
- MIDAS, aulète grec, fin du ~ V^e siècle : 435.
- MIDY, compositeur français, fin XV^e-début XVI^e siècle : 1027.
- MIGNE (abbé Jacques-Paul), éditeur et écrivain français, 1800 † 1875 : 550.
- MILAN (Don Luis), luthiste et musicographe espagnol, 1490? † après 1562 : 711, 1375, 1384, 1398.

- MILANUZZI (Carlo), organiste et compositeur italien, première moitié du XVII^e siècle : 1493, 1494.
- MILHAUD (Darius), compositeur français, né en 1892 : 372.
- MILLAN (Pierre), graveur français, XVI^e siècle : 1303.
- MILLER (James), poète dramatique anglais, 1706 † 1744 : 1875.
- MILLERAN (René), grammairien et luthiste français, XVII^e-XVIII^e siècle : 1617.
- MILLOT (Nicolas), compositeur français, fin du XVI^e siècle : 1059.
- MIMNERME, poète et musicien grec, seconde moitié du ~ VII^e siècle : 408.
- MINORET (Guillaume), compositeur français, 1650 ? † 1717 : 1601.
- MINOS, roi légendaire de Crète : 403.
- MITJANA (Rafael), musicologue espagnol, 1869 † 1921 : 1866.
- MITRA, dieu védique : 160, 186.
- MIZLER (Lorenz Christoph), musicien allemand, 1711 † 1778 : 1871.
- MNASEE, poète et musicien grec, ~ VI^e siècle ? : 432.
- MNASIDIQUE, poétesse grecque, ~ VI^e siècle : 418.
- MOAVIA I, calife, fondateur de la dynastie omeyyade, 661/680 : 457.
- MOCENIGO (comte Girolamo), seigneur vénitien, protecteur de Monteverdi, XVII^e siècle : 1453.
- MODERNE (Jacques), musicien d'origine italienne, éditeur-imprimeur de musique, seconde moitié du XVI^e siècle : 1053, 1055, 1061, 1274, 1298, 1299, 1327, 1331, 1333, 1367.
- MOHAMMED, voir : MAHOMET.
- MOHAMMED Ibn el-HASSAN al-HAÏK, voir : al-HAÏK.
- MOINE de Montaudon (le), troubadour provençal, fin XII^e-début XIII^e siècle : 742.
- MOÏSE, législateur et chef des Hébreux, ~ XIII^e siècle : 642.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit), auteur comique français, 1622 † 1673 : 306, 1573, 1574, 1576, 1753, 1755.
- MOLINARO (Simone), compositeur italien, † après 1610 : 1244, 1246, 1332.
- MOLINET (Jean), poète et chroniqueur français, 1435 † 1507 : 892, 910, 911, 914, 942, 975, 979, 1031.
- MOLINS (Pierre des), voir : PIERRE des MOLINS.
- MOLLIER (Louis de), luthiste, théoriste et compositeur français, 1615 ? † 1688 : 1544, 1545, 1556.
- MOMPELLIO (Federico), musicologue italien, né en 1908 : 1493.
- MONACO (Antoine GRIMALDI, prince de), 1667 † 1731 : 1649.
- MONDEJAR (Alonso de), compositeur espagnol, fin du XVI^e siècle : 1365.
- MONDÉLÉDOUMBE, chanteur africain (Ngoundi) contemporain : 221.
- MONDONVILLE (Jean-Joseph CASSANEA de), compositeur et auteur dramatique français, 1711 † 1772 : 1610.
- MONIGLIA (Andrea), médecin et littérateur italien, 1624 † 1700 ? : 1462.
- MONSERRATE (Andrés de), théoricien espagnol, début du XVII^e siècle : 1697.
- MONT-ALBANO (Bartolomeo), religieux et compositeur italien, † 1651 : 1406.
- MONTALTO, cardinal italien, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1437.
- MONTANHAGOL, voir : GUILHEM MONTANHAGOL.
- MONTANOS (Francisco de), théoricien espagnol, 1530 ? † après 1592 : 1697.
- MONTÉ (Philippe de), compositeur flamand, 1521 † 1603 : 1059, 1069, 1079, 1110, 1298, 1343, 1704, 1843.
- MONTÉCLAIR (Michel PINOLET de), compositeur français, 1666 † 1737 : 1653.
- MONTFELTRE (Frédéric de), seigneur d'Urbino, 1444 † 1482 : 891.
- MONTMAYOR (Jorge de), écrivain espagnol, 1520 ? † 1561 : 1369.
- MONTESARDO (Girolamo del), compositeur italien, début du XVII^e siècle : 1493.
- MONTESPAN (Françoise-Athénaïs de ROCHECHOUART, marquise de), 1641 † 1707 : 1574, 1600.
- MONTESQUIEU (Charles de SECONDAT, baron de), écrivain français, 1689 † 1755 : 1634.
- MONTVERDI (Baldassare), médecin italien : 1442.
- MONTVERDI (Claudio), compositeur italien, fils du précédent, 1567 † 1643 : 370, 1119, 1110, 1113, 1115, 1130, 1189, 1201, 1243, 1261, 1322, 1324, 1330, 1353, 1397, 1434, 1436, 1438, 1439, 1440, 1442-1456, 1458, 1462, 1463, 1468, 1469, 1492, 1493, 1496, 1503, 1514, 1515, 1519, 1540, 1584, 1638, 1712, 1777, 1782, 1811, 1845, 1848, 1850, 1853, 1890.

- MONTEVERDI (Francesco), chanteur et compositeur italien, fils du précédent, 1600 † 1630-31 ? : 1450, 1451.
- MONTEVERDI (Massimiliano), frère du précédent : 1450, 1451.
- MONTEVERDI (Giulio Cesare), musicien italien, frère de Claudio Monteverdi : 1449.
- MONTEVERDI (Claudia CATTANEO), cantatrice italienne, femme de Claudio Monteverdi, † après 1607 : 1443, 1448.
- MONTFERRAT (marquis (?) de), troubadour provençal, début du XIII^e siècle : 747.
- MONTFORT (Simon IV comte de), chef de la croisade contre les Albigeois, 1165 ? † 1218 : 738.
- MONTFORT, voir : BROCKLAND.
- MONTMORENCY (Anne I^{er} de), connétable de France, 1493 † 1567 : 1031.
- MONTPENSIER (Anne-Marie-Louise d'ORLÉANS, duchesse de), fille de Gaston d'Orléans, 1627 † 1693 : 1572.
- AL-MOQADDEM al-QABRI, poète arabe, X^e siècle : 537.
- MORALÈS (Cristobal), compositeur espagnol, 1500 ? † 1553 : 1359, 1360, 1361-1363, 1364, 1368, 1376, 1850.
- MORAND (abbé Jérôme), chanoine de la Sainte Chapelle, historiographe français, XVIII^e siècle : 1593.
- MORCOURT (abbé Richard de), musicologue français contemporain : 1305, 1306.
- MOREAU (Jean-Baptiste), compositeur français, 1656 † 1733 : 1602.
- MORELL (Thomas), philologue et poète anglais, 1703 † 1784 : 1875.
- MORÉT (André), universitaire français contemporain : 746.
- MORETO (Agustin), auteur comique espagnol, 1618 † 1669 : 1687.
- MORGAN (Nicholas), organiste anglais, † 1640 : 1351.
- MORLAYE (Guillaume), luthiste et négociant français, XVI^e siècle : 1203, 1303, 1304, 1307-1308, 1315.
- MORLEY (Thomas), compositeur organiste et théoricien anglais, 1558 † 1603 : 1345, 1348, 1352, 1729, 1730, 1731.
- MORNABLE (Antoine de), compositeur français, XVI^e siècle : 1053.
- MORRIS (Dr. Claver), amateur de musique anglais, début du XVIII^e siècle : 1744.
- MORTON (Robert), compositeur anglais, † 1475 ? : 825, 863, 892, 907, 916-917, 933.
- MOSCHINI (Baccio), organiste italien, première moitié du XVI^e siècle : 1231.
- MOSER (Hans Joachim), compositeur et musicologue allemand, né en 1889 : 1158.
- MOSLEM-IBNÉ-MOHREZ, voir : IBN MOHRIZ.
- MOSSO (Angelo), physiologiste et archéologue italien, 1846 † 1910 : 404.
- MOULINIÉ (Etienne), chanteur et compositeur français, † 1670 ? : 1533, 1538, 1540, 1541, 1544, 1545, 1556, 1562, 1563, 1594.
- MOULONGUET (André), oto-rhinolaryngologiste français, né en 1887 : 50, 64.
- MOULOUNGOU, dieu des tribus Kamba (Kénia) : 134.
- MOULU (Pierre), compositeur français, début du XVI^e siècle : 1027, 1234, 1260, 1266, 1282, 1287, 1320.
- MOÛNIS el-BAGHDÂDI, musicien arabe, début du X^e siècle : 539.
- MOURET (Jean-Joseph), compositeur français, 1682 † 1738 : 1644, 1648, 1650-1651, 1654.
- MOUSSORGSKY (Modeste Petrovitch), compositeur russe, 1835 † 1881 : 1467.
- MOUTON (Charles), luthiste et compositeur français, † 1699 ? : 1617, 1619.
- MOUTON (Jean), compositeur français, 1470-75 ? † 1522 : 1013-1017, 1018, 1027, 1033, 1056, 1078, 1098, 1162, 1192, 1204, 1233, 1362, 1372.
- MOXICA, compositeur espagnol, fin XV^e siècle : 1365.
- MOZART (Wolfgang Amadeus), compositeur autrichien, 1756 † 1791 : 341, 1459, 1470, 1489, 1583, 1637, 1656, 1710, 1851, 1874, 1879, 1890, 1913, 1915, 1916, 1917, 1924, 1961.
- MUDARRA (Alonso), compositeur et vihueliste espagnol, 1580 ? † : 1379, 1384.
- MUELICH (Hans), peintre allemand, 1516 † 1573 : 1084.
- MUFFAT (Georg), organiste et compositeur allemand, 1645 ? † 1704 : 1414, 1589, 1825, 1837, 1838, 1839, 1851, 1876, 1879.
- MÜLLER (August Friedrich), universitaire allemand, 1684 † 1761 : 1959.
- MÜLLER (Johannes), physiologiste et anatomiste allemand, 1801 † 1858 : 49.

- MUNDY (John), compositeur anglais, 1560? † 1630 : 1350.
- MUREAU (Gilles), compositeur français, XV^e siècle : 917, 1263.
- MURET (Marc Antoine de), humaniste et musicien français, 1526 † 1586 : 1058.
- MURSCHHAUSER (Franz Xaver Anton), organiste et compositeur allemand, 1663 † 1738 : 1825, 1851.
- NACHÛT, chanteur persan, seconde moitié du VII^e siècle : 456, 457.
- NACHTIGALL (Othmar), voir : LUSCINIUS.
- NÆVIUS, poète latin, † ~ 201 : 439.
- NAKISSA, chanteur et musicien persan, fin VI^e-début VII^e siècle : 454.
- NALDI (Hortensio), compositeur italien, seconde moitié du XVI^e-début du XVII^e siècle : 1502, 1853.
- NANINI (Giovanni Maria), compositeur italien, 1540-44? † 1607 : 1188, 1189.
- NANNO, joueuse de flûte, amante de Mimnerme, seconde moitié du ~ VII^e siècle : 408.
- NANTES (Louise-Françoise de BOURBON, Mlle de), fille de Louis XIV et de Mme de Montespan, 1673 † 1743 : 1607.
- NAPOLÉON I^{er}, empereur des Français, 1769 † 1821 : 470, 527, 541.
- NARVAEZ (Luis de), vihueliste espagnol, première moitié du XVI^e siècle : 1372, 1376, 1379.
- NASCO (Giovanni), compositeur italien, XVI^e siècle : 1106.
- NASSARE (Fray Pablo), organiste et théoricien espagnol, 1664 † 1724 : 1695, 1697.
- NAU (Étienne), compositeur français, début du XVII^e siècle : 1569.
- NAUMBOURG (Samuel), chantre et compositeur de musique synagogale, 1815 † 1880 : 370.
- NAUWACH (Johann), compositeur allemand, 1595? † 1630? 1811.
- NAVARRÉ (roi de), voir : HENRI IV.
- NAVARRO (Juan), compositeur espagnol, 1525? † 1580 : 1359, 1369, 1376.
- NAVAS (Juan Francisco de), harpiste et compositeur espagnol, seconde moitié du XVII^e siècle : 1689, 1692, 1693.
- NEBRA (José de), organiste et compositeur espagnol, fin XVII^e † 1768 : 1690, 1694.
- NEGRI (Cesare), compositeur et maître à danser italien, 1546? † 1604 : 1244, 1380.
- NEGRI (Francesco), compositeur italien, première moitié du XVII^e siècle : 1494.
- NEIDHART, poète allemand, 1180? † 1250? : 748.
- NERI (Massimiliano), organiste et compositeur italien, milieu du XVII^e siècle : 1406, 1413.
- NERI (Nero), seigneur romain, XVI^e siècle : 1429.
- NÉRON, empereur romain, 37 † 68 : 446.
- NERVIUS (Léonard), compositeur néerlandais, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1704.
- NEUBOURG (Marianne de BAVIÈRE-), reine d'Espagne, 1667 † 1740 : 1589.
- NEUMARK (Georg), poète et compositeur allemand, 1621 † 1681 : 1816.
- NEUMEISTER (Erdmann), théologien et poète religieux allemand, 1671 † 1756 : 1856, 1933, 1934, 1946.
- NEVILLE (Lady Rachel), dédicataire de William Byrd, XVI^e siècle : 1347.
- NEWELAND, compositeur anglais, début du XV^e siècle : 825.
- NEWSIDLER (Melchior), luthiste allemand, 1507 † 1590 : 1272, 1275, 1297.
- NEWSIDLER (Hans), luthiste et compositeur, frère du précédent, 1508-09? † 1563 : 1266-1268, 1269, 1275.
- NEWTON (Isaac), mathématicien et physicien anglais, 1643 † 1727 : 1662.
- NÉZÂMI, poète persan, 1140 † 1202 : 524.
- NGAKUKI et NGALKA, dieux des tribus Mbowamb (Nouvelle-Guinée) : 142.
- NGAN-YAO, maître de la musique de Yu le Grand : 166.
- NICAISE (abbé Claude), épistolier et littérateur français, 1623 † 1701 : 1509.
- NICCOLO da Perugia, compositeur italien, XIV^e siècle : 796.
- NICOLAS (I^{er} saint), pape, IX^e siècle : 730.
- NICOLAS III, marquis de Ferrare, voir : ESTE.
- NICOLAS de Cracovie, compositeur polonais, XVI^e siècle : 1275.
- NICOLAS MÉSARITÈS, théologien grec, 1164 † 1216-1222? : 639.
- NIETZSCHE (Friedrich), philosophe allemand, 1844 † 1900 : 101.
- NINOT le Petit, musicien français, fin du XV^e siècle : 934, 1033.

- NRU-KOUA, souverain mythique chinois : 202.
 NIVERS (Guillaume-Gabriel), organiste et compositeur français, 1632 ? † 1714 : 1602, 1603, 1626, 1627, 1628, 1629, 1715.
 NOAILLES (Anne-Jules, duc de), maréchal de France, 1650 † 1708 : 1607.
 NOAILLES (Louis-Antoine de), cardinal français, frère du précédent, 1651 † 1720 : 1603.
 NOLA (Gian Domenico da), compositeur italien, 1510 : † 1592 ? : 1114.
 NORTH (Roger), avocat et littérateur anglais, amateur de musique, 1653 † 1734 : 1734, 1736, 1738, 1739, 1740.
 NOTKER, moine de Saint-Gall, compositeur et théoricien, 830 : † 912 : 721, 722.
 NOURRIT (Adolphe), chanteur français, 1802 † 1839 : 54.
 NOWAKOWSKI (David), compositeur de musique synagogale, 1848 † 1921 : 370.
 NUMA POMPILIUS, roi de Rome, semi-légendaire, ~ 715 † ~ 672 : 438.
 NYERT (Pierre de), chanteur et musicien français, 1597 ? † 1682 : 1541, 1542.
 NYON (Claude), violoniste et compositeur français, † 1614 : 1563.
 OBADA al-QAZZAZ, poète arabe d'Andalousie, XI^e siècle : 539.
 OBRECHT (Jacob), compositeur néerlandais, 1452 ? † 1505 : 962, 977, 981-982, 1026, 1027, 1033, 1035, 1162, 1501.
 OCHSENKUN (Sebastian), luthiste allemand, 1521 † 1574 : 1269, 1282.
 OCKEGHEM (Johannes), compositeur franco-flamand, 1420 ? † 1495 ? : 890, 891, 897, 907-910, 911, 914, 916, 922, 923, 926, 946, 949, 962, 964, 965, 971, 972, 975-979, 980, 981, 982, 985, 987, 989, 990, 1000, 1011, 1016, 1026, 1033, 1035, 1209, 1291, 1701.
 ODINGTON (Walter), théoricien anglais, † après 1330 : 699, 810.
 OEGHEM, voir : OCKEGHEM.
 OGLIN (Erhard), imprimeur-éditeur de musique allemand, début du XVI^e siècle : 986, 1164, 1259.
 CERTLE (Max Joseph), médecin laryngologue allemand, 1835 † 1897 : 49.
 OFFENBACH (Jacques), compositeur français, 1819 † 1880 : 363.
 OGIER, théoricien français, IX^e siècle : 757, 758.
 OKEOVER (John), organiste et compositeur anglais, † 1634 ? : 1733.
 OLDENBERG (Hermann), indianiste allemand, 1854 † 1920 : 137.
 OLÈNE, musicien légendaire grec : 404.
 OLKEGAN, voir : OCKEGHEM.
 OLYMPOS, poète et musicien semi-légendaire grec, première moitié du ~ VII^e siècle : 399, 404, 408.
 OMAR KHAYYÂM, poète et mathématicien persan, † 1121 : 531.
 OPITZ (Martin), poète allemand, 1597 † 1639 : 1776, 1811.
 ORDERIC VITAL, chroniqueur français, de langue latine, 1075 † 1143 ? : 731.
 ORDOÑEZ (Pedro), musicien espagnol, † 1550 ? : 1376.
 ORIOLA (Juan de), compositeur catalan, seconde moitié du XV^e siècle : 1397.
 ORLÉANS (Louis I^{er}, duc d'), second fils de Charles V, 1372 † 1407 : 870.
 ORLÉANS (Gaston, duc d'), frère de Louis XIII, 1608 † 1660 : 1538, 1594.
 ORLÉANS (Philippe, duc d'), régent de France, 1674 † 1723 : 1646.
 ORLÉANS (Marie-Louise d'), demoiselle du précédent, 1662 † 1680 : 1598.
 ORO, dieu des tribus Yorouba (Nigéria) : 174.
 ORPHÉE, poète et musicien légendaire grec : 399, 404, 1064, 1415, 1459.
 ORTIZ (Diego), organiste et compositeur espagnol, 1510 ? † ? : 1319, 1320, 1359, 1374-1375, 1376, 1395, 1396.
 ORTO (Marbriano de), compositeur néerlandais (?), † 1529 : 1029, 1162.
 OSIANDER (Lucas), prédicateur protestant, compositeur et facteur d'orgues allemand, 1534 † 1604 : 1156, 1166.
 OSIRIS, dieu égyptien : 157, 354.
 OSTHOFF (Helmuth), musicologue allemand, né en 1896 : 996.
 OSWALD von Wolkenstein, poète allemand, 1377 ? † 1445 : 749.
 OTHMÂN ben Affan, troisième calife successeur de Mahomet, 644/656 : 456.
 OTHMAYR (Kaspar), compositeur allemand, 1515 † 1553 : 1164.
 OTT (Hans), éditeur de musique allemand, † 1549-50 : 1164.
 OTTO (Georg), compositeur allemand, 1544 ? † 1619 : 1772, 1776 1842.

- OTTOBONI (cardinal Pietro), voir :
ALEXANDRE VIII.
- OUVRARD (abbé René), musico-
graphe et écrivain français, 1624
† 1694 : 1509.
- OVIDE, poète latin, ~ 43 † 16 : 1459,
1640.
- PACHELBEL (Johann), organiste, cla-
veciniste et compositeur allemand,
1653 † 1706 : 1161, 1825-1826,
1827, 1840, 1851, 1853, 1854,
1855, 1886, 1893, 1904, 1907,
1908, 1910, 1911, 1928, 1936.
- PACHELBEL (Wilhelm Hieronymus),
organiste et compositeur allemand,
fils du précédent, 1685 † 1764 :
1161.
- PACI (Mario), musicien italien établi
en Chine, ép. contemp. : 301.
- PACKE (Sir Thomas), compositeur
anglais, première moitié du
xvi^e siècle : 1339.
- PADOVANO (Annibale), organiste et
compositeur italien, 1527 † 1575 :
1113, 1252, 1253, 1254, 1902.
- PAGANO (Tommaso), organiste et
compositeur italien, † 1690 : 1504.
- PAGNINI (Guido), oto-rhino-laryngo-
logue italien, né en 1921 : 63.
- PAISIBLE (Jacques), instrumentiste et
compositeur français établi en An-
gleterre, † 1720 ? : 1739, 1741, 1743.
- PAIX (Jakob), organiste et compo-
siteur allemand, 1556 † après 1617 :
1166, 1272.
- PALADINO (Giovanni Paolo) luthiste
italien, première moitié du
xvi^e siècle : 1299.
- PALÉOLOGUE (Théodore), despote
de Mistra, 1407/1443 : 901.
- PALESTRINA (Giovanni PIERLUIGI da),
compositeur italien, 1525 † 1594 :
777, 1073, 1079, 1081, 1082,
1106, 1107, 1109, 1112, 1168,
1170, 1171, 1174, 1176, 1178,
1179, 1180-1181, 1182, 1184,
1185, 1187, 1188, 1189, 1190,
1192-1195, 1243, 1272, 1346,
1360, 1362, 1363, 1364, 1411,
1500, 1704, 1771, 1843, 1844,
1850, 1888, 1899, 1903, 1904,
1909.
- PALLAVICINO (Carlo), compositeur
italien établi en Allemagne,
1630 ? † 1688 : 1471, 1472, 1496,
1790, 1848.
- PALLE (Scipione delle), musicien et
chanteur italien, xvi^e siècle : 1425.
- PALOMARES (Francisco), compositeur
espagnol, xvii^e siècle : 1691.
- PALOMARES (Juan), compositeur
espagnol, fin xvi^e-début xvii^e si-
ècle : 1689, 1690, 1691.
- PANDJI, héros légendaire javanais :
255.
- PANETTA (Ester), ethnographe ita-
lienne contemporaine : 554.
- PANNAIN (Guido), musicologue ita-
lien, historien de la musique et
compositeur, né en 1891 : 1497.
- PANTOJA DE LACRUZ, peintre espa-
gnol, 1549 † après 1609 : 1360.
- PANUM (Hortense), musicologue
danoise, 1856 † 1933 : 1432.
- PAOLO Tenorista, compositeur ita-
lien, xv^e siècle : 794, 799, 800.
- PAPE (Heinrich), organiste et compo-
siteur allemand, † 1663 : 1813.
- PARABOSCO (Girolamo), compositeur,
poète et auteur comique italien,
1520-24 ? † 1557 : 1249, 1252,
1253, 1254, 1321, 1327.
- PARIS (Gaston), philologue fran-
çais, historien de la littérature
médiévale, 1839 † 1903 : 925,
942.
- PARISANI (Francesco), littérateur
italien, xvii^e siècle : 1459.
- PARISOT (Dom Jean), orientaliste
et musicologue français, 1861
† 1923 : 471.
- PARKER-SMITH (Gertrude), musico-
logue américaine contemporaine :
1105.
- PARMIGIANO (Francesco MAZZOLA,
dit Il), peintre italien, 1503
† 1540 : 1343.
- PARRAN (Antoine), théoricien fran-
çais, 1587 † 1650 : 1530.
- PARRY (John), barde gallois, 1776
† 1851 : 1767.
- PARSONS (Robert), organiste et com-
positeur anglais, † 1569 : 1343.
- PÂRVÂTI, déesse hindoue : 173.
- PASCAL (Jacqueline), religieuse de
Port-Royal, sœur de Blaise Pascal,
1625 † 1661 : 1544.
- PASOTTI (Giovann Giacomo), typo-
graphe et imprimeur de mu-
sique italien, première moitié du
xvi^e siècle : 1086.
- PASQUER (Étienne), jurisconsulte et
magistrat français, 1529 † 1615 :
1316.
- PASQUINI (Bernardo), organiste, cla-
veciniste et compositeur italien,
1637 † 1710 : 1495, 1503, 1505,
1516, 1522, 1825, 1867, 1876,
1904, 1905.
- PASSEREAU, compositeur français,
xvi^e siècle : 934, 1049, 1052, 1053,
1234, 1320.
- PASTRANA (Pedro de), compositeur
espagnol, † après 1555 : 1359.
- PATHIE (Rogier), organiste et com-
positeur français, première moitié
du xvi^e siècle : 1266, 1297.

- PATIN (Jacques), peintre et graveur français, 1540? † 1610? : 1548.
- PATINO (Carlos), compositeur espagnol, † 1660? : 1691, 1694.
- PATTA (Serafino), compositeur italien, début du XVII^e siècle : 1853.
- PAUL (saint), apôtre chrétien, † 67 : 1136, 1152, 1504.
- PAUL IV (Giovanni Pietro CARAFFA), pape, 1476 † 1559 : 1193, 1194.
- PAUL DIACRE, poète et historien de langue latine, 740 † 801 : 719.
- PAUMANN (Konrad), organiste et compositeur allemand, 1410? † 1473 : 778, 861.
- PAVLOV (Ivan Péetrovitch), physiologiste russe, 1849 † 1936 : 61.
- PAYEN (Nicolas), compositeur flamand, 1512? † après 1559 : 1054, 1074, 1234.
- PEACHAM (Henry), littérateur anglais, première moitié du XVII^e siècle : 1729, 1740.
- PEDRELL (Felipe), compositeur, musicologue et critique espagnol, 1841 † 1922 : 1363, 1373.
- PEDRO EANES, dit SOLAZ, jongleur portugais, XIII^e siècle : 745.
- PEERSON (Martin PEARSON, ou), compositeur anglais, 1590? † 1651 : 1734.
- PEIRE d'Auvergne, troubadour provençal, seconde moitié du XII^e siècle : 737.
- PEIRE VIDAL, troubadour provençal, 1150? † 1210 : 741, 742, 746, 747, 748.
- PEIROL, dit PEIROL d'Auvergne, troubadour provençal, fin XII^e-début XIII^e siècle : 748.
- PELLEGRIN (abbé Simon-Joseph), poète et auteur dramatique français, 1663? † 1745 : 1658.
- PELLETIER, voir : LE PELLETIER.
- PEÑA (Juan de la), compositeur espagnol, fin du XV^e siècle : 1691.
- PEÑALOSA (Francisco de), compositeur espagnol, 1470? † 1528 : 1358, 1359, 1361, 1365, 1367.
- PENET (Hyllaire), compositeur français, début du XVI^e siècle : 1027, 1033.
- PENNARD, compositeur anglais, XV^e siècle : 817.
- PÉPIN le Bref, roi des Francs, 714 † 768 : 673, 674, 676, 720.
- PEPUSCH (Christopher), organiste et compositeur allemand établi en Angleterre, 1667 † 1752 : 1739, 1758.
- PEPYS (Samuel), écrivain anglais, 1633 † 1703 : 1725.
- PERALTA (Bernardo), compositeur espagnol, début du XVII^e siècle : 1691.
- PERANDA (Marco Giuseppe), chanteur et compositeur italien établi en Allemagne, 1625? † 1675 : 1790, 1850.
- PERAZA (Francisco de), organiste et compositeur espagnol, 1564? † 1598 : 1373.
- PEREZ (Juan Gines), compositeur espagnol, 1548 † 1612 : 1359, 1695.
- PÉREZ de ROLDÁN, voir : ROLDÁN (Juan PÉREZ).
- PERGOLESE (Giovanni Battista PERGOLESI, ou), compositeur italien, 1710 † 1736 : 1469, 1488, 1805.
- PERI (Jacopo), compositeur italien, 1561 † 1633 : 1323, 1425, 1428, 1429, 1431-1437, 1438, 1461, 1469, 1573.
- PÉRI (Noël), orientaliste et musicologue français, 1865 † 1922 : 307, 308.
- PÉRICLÈS, homme d'État athénien, ~ 499 † ~ 429 : 421.
- PERO da PONTE, poète espagnol, XIII^e siècle : 743.
- PÉROTIN, compositeur et théoricien français, XII^e siècle : 739, 759, 761, 763, 768, 774, 779, 807, 808, 1912, 1913.
- PERRAULT (Charles), conteur et poète français, 1628 † 1703 : 1586.
- PERRICHON (Julien), luthiste et compositeur français, † 1600? : 1563.
- PERRIN (Pierre), poète et librettiste français, 1620? † 1675 : 1573, 1596, 1753.
- PERRINE, luthiste français, seconde moitié du XVII^e siècle : 1615.
- PERSONÉ (Diego), compositeur italien, XVII^e siècle : 1113.
- PERTI (Giacomo Antonio), compositeur italien, 1661 † 1756 : 1496-1497, 1503, 1504, 1508.
- PERUZZI (Simone), seigneur florentin, XIV^e siècle : 794.
- PESENTI (Michele), compositeur italien, fin XV^e-début XVI^e siècle : 1098, 1264.
- PETIT JEAN de LATRE (Claude Petit Jean de LATRE, ou DELÂTRE, dit), compositeur wallon, † 1589? : 1712.
- PÉTRARQUE (Francesco PETRACCO ou), poète et humaniste italien, 1304 † 1374 : 794, 1061, 1099, 1100, 1105, 1106, 1108, 1109, 1235, 1236, 1272.
- PETREJUS (Johannes) imprimeur-éditeur de musique allemand, † 1550 : 986.

PETREQUIN (Joseph-Pierre), chirurgien français, 1809 † 1876 : 49.
 PÉTRONE, écrivain latin, † 65 : 447.
 PETRUCCI (Ottavio), imprimeur-éditeur de musique italien, 1466 † 1539 : 704, 709, 973, 986, 988, 1003, 1004, 1011, 1019, 1026, 1086, 1089, 1093, 1096, 1097, 1200, 1204, 1207, 1209, 1216, 1261, 1288, 1326, 1327, 1331, 1341, 1384.
 PETZ (Johann Christoph), chanteur, violoniste et compositeur allemand, 1664 † 1716 : 1851.
 PEUCEL (Paul), compositeur, organiste et facteur d'orgues autrichien, 1570 ? † 1625 ? : 1214, 1408 1834, 1835, 1839.
 PEUTINGER (Konrad), humaniste allemand, 1465 † 1547 : 986.
 PEVERNAGE (André), compositeur flamand, 1543 † 1591 : 1070, 1704.
 PEZEL (Johann Christoph), compositeur allemand, 1639 † 1694 : 1815, 1837, 1839.
 PFENDER (Heinrich), organiste et compositeur allemand, première moitié du XVII^e siècle : 1853.
 PLEGER (Augustin), compositeur allemand, seconde moitié du XVII^e siècle : 1852, 1854, 1855.
 PHALÈSE (Pietrus van der PHALISEN, ou Pierre), imprimeur-éditeur de musique flamand, 1510 ? † 1573 ? : 917, 1034, 1075, 1296, 1297, 1332, 1705, 1712.
 PHAON, amant de Sapho : 418.
 PHÉRECRATE, poète et musicien grec, ~ V^e siècle : 421.
 PHILIBERT JAMBE-de-FER, voir : JAMBE-de-FER (Philibert).
 PHILIDOR l'aîné, (André DANICAN, dit), compositeur et bibliothécaire français, † 1730 : 1565, 1568, 1598, 1607.
 PHILIDOR (Anne DANICAN), compositeur français, fils du précédent, 1681 † 1728 : 1609, 1610.
 PHILIPPE IV le Bel, roi de France, 1268 † 1314 : 765, 848, 938.
 PHILIPPE I^{er} le Beau, archiduc d'Autriche, souverain des Pays-Bas, puis roi de Castille, 1478 † 1506 : 999, 1009, 1018, 1028, 1358.
 PHILIPPE II, roi d'Espagne, de Sicile et de Portugal, 1527 † 1598 : 1077, 1193, 1194, 1357, 1358, 1367, 1370, 1371, 1373, 1378, 1379, 1703.
 PHILIPPE III, roi d'Espagne, 1578 † 1621 : 1379, 1380, 1383, 1691, 1694.

PHILIPPE IV, roi d'Espagne, de Sicile de Portugal et des Pays Bas, 1605 † 1665 : 1688, 1704.
 PHILIPPE V, petit-fils de Louis XIV, duc d'Anjou, puis roi d'Espagne, 1683 † 1746 : 1486, 1596, 1689.
 PHILIPPE II le Hardi, duc de Bourgogne, fils de Jean le Bon, 1342 † 1404 : 872, 897.
 PHILIPPE III le Bon, duc de Bourgogne, fils de Jean sans Peur, 1396 † 1467 : 870, 871, 872, 891, 894, 897, 916, 917, 974.
 PHILIPPE (le prince), voir : PHILIPPE II.
 PHILIPPE de NÉRI (saint Filippo NERI ou), érudit italien, 1515 † 1595 : 1194, 1499, 1500.
 PHILLIPS (Peter), organiste et compositeur anglais, 1560 ? † après 1633 : 1350, 1351, 1704, 1705, 1706.
 PHILON, philosophe juif de langue grecque, I^{er} siècle : 649, 650, 666.
 PHILOXÈNE de Cythère, poète et musicien grec, ~ V^e siècle : 422.
 PHINOT ou FINOT (Dominique), compositeur français, XVI^e siècle : 1053.
 PHRYNICHOS, poète tragique et musicien grec, ~ - VI^e ~ V^e siècle : 423.
 PHRYNIS de Mitylène, poète et musicien grec, ~ V^e siècle : 422.
 PIAMOR ou PYAMOUR (John), compositeur anglais, † 1431 ? : 825.
 PIBRAC (Guy du FAUR, seigneur de), magistrat et poète français, 1529 † 1586 : 1062, 1067.
 PICANDER, voir : HENRICI, dit PICANDER.
 PICOT (Eustache), compositeur français, 1575 † 1651 : 1594.
 PIE V (saint), pape, 1504 † 1572 : 1194.
 PIE XI, pape, 1857 † 1939 : 1171.
 PIERINO Fiorentino, luthiste italien, XVI^e siècle : 1231, 1244.
 PIERLUIGI (Sante), père de Palestrina, † 1559 : 1192.
 PIERLUIGI (Bernardo), musicien italien, fils du précédent et demi-frère de Palestrina : 1192.
 PIERLUIGI (Silla), musicien italien, frère du précédent : 1192.
 PIERLUIGI (Rodolfo), fils de Palestrina, 1550 ? † avant 1594 : 1193.
 PIERLUIGI (Angelo), frère du précédent, 1552 ? † avant 1594 : 1193.
 PIERLUIGI (Iginio), frère des précédents, 1558 ? † 1610 : 1195.
 PIERO, compositeur italien, XIV^e siècle : 788, 789, 790-791, 792.

- PIERRE de Corbeil, prélat français
† 1222 : 843.
- PIERRE de la Croix, compositeur et
théoricien français, XIII^e siècle :
700, 766.
- PIERRE des MOLINS, compositeur
français, fin du XIV^e siècle : 748,
775, 859, 891.
- PIETKIN (Lambert), organiste et com-
positeur liégeois, 1613 ? † 1696 :
1715, 1716.
- PIFARO (Marc'Antonio del), luthiste
italien, XVI^e siècle : 1231, 1236.
- PIFFARO (Nicolo), compositeur ita-
lien, fin XV^e-début XVI^e siècle :
1098.
- PIGGOTT (Francis Taylor), juriste
et musicographe anglais, 1852
† 1925 : 307.
- PILATE (Ponce), procureur romain
de Judée, † 39 ? : 728.
- PINCKER (Christof), magistrat alle-
mand, gendre de Heinrich Schütz,
1619 † 1655 : 1777.
- PINDARE, poète grec, ~ 521 † ~
441 : 409, 410, 414-415, 432, 435,
448, 1066.
- PINEL (Germain), luthiste et compo-
siteur français, † 1661 : 1616.
- PINOLET de MONTÉCLAIR, voir :
MONTÉCLAIR (Michel PINOLET
de).
- PIOSSELLO (Giovanni Battista), com-
positeur italien, fin XVII^e-début
XVIII^e siècle : 1503.
- PIPELARE (Mattieu PIPE, dit), com-
positeur flamand, XV^e siècle :
1162, 1192.
- PIQUET (Jean), médecin français,
né en 1893 : 50, 51, 64.
- PIRCHON, musicien français,
XVI^e siècle : 987.
- PIRON (Alexis), poète français, 1689
† 1773 : 1658.
- PIRRO (André), musicologue fran-
çais, 1869 † 1943 : 900, 906, 912,
949, 954, 974, 979, 1029, 1034,
1049, 1063, 1082, 1223, 1249,
1565.
- PISADOR (Diego), viueliste et com-
positeur espagnol, † après 1557 :
1308, 1378, 1384.
- PISAN (Christine de), historienne,
moraliste et poétesse française,
1364 † 1430 : 897, 1293.
- PITONI (Giuseppe Ottavio), compo-
siteur et historiographe italien,
1675 † 1743 : 1505, 1508.
- PITRA (cardinal Jean-Baptiste), béné-
dictin et érudit français, 1812
† 1889 : 641.
- PLAMENAC (Dragan), musicologue
yougoslave, né en 1895 : 979.
- PLANSON⁷ (Jean), organiste et compo-
siteur français, 1559 † après 1612 :
1536.
- PLANTIN-MORETUS, imprimeurs-
éditeurs à Anvers : Chris-
tophe PLANTIN, 1520 † 1589;
Jan MORETUS, 1543 † 1610,
gendre du précédent; Baltasar
MORETUS, 1574 † 1641, fils du
précédent : 1705.
- PLATON, philosophe grec, ~ 429
† ~ 347 : 379, 396, 397, 408,
417, 421, 431, 435, 534, 641,
1059.
- PLATZ, membre du Conseil municipa-
l de Leipzig en 1723 : 1896.
- PLAUTE, auteur comique latin,
~ 250 † ~ 184 : 428, 439.
- PLAYFORD (John), imprimeur-éditeur
de musique anglais, 1623 † 1686 :
1735, 1738.
- PLOTIN, philosophe grec, 205 † 270 :
635.
- PLUMMER ou POLUMIER (John),
compositeur anglais, XV^e siècle :
825.
- PLUTARQUE, écrivain grec, 50 † 125 :
395, 397, 408, 421, 432.
- PLUTARQUE (le Pseudo), auteur grec
d'un traité de musique, II^e siècle :
399, 401, 414, 421, 434.
- POGLIETTI (Alessandro), claviciniste,
organiste et compositeur italien
établi en Autriche, † 1683 : 1824.
- POHL (Richard), musicographe et
poète allemand, 1826 † 1896 :
1879.
- POHLE (David), compositeur alle-
mand, 1624 † 1695 : 1863.
- POINCARÉ (Henri), mathématicien
et philosophe français, 1854
† 1912 : 4.
- POLITIEN (Angiolo AMBROGINI, dit
POLIZIANO, ou Ange), humaniste
et poète italien, 1454 † 1494 :
1206, 1216, 1218.
- POLLAROLO (Carlo Francesco), orga-
niste et compositeur italien, 1653
† 1722 : 1471.
- POLLIO (Pierre-Louis), compo-
siteur français, d'origine néerlandaise,
1724 † 1796 : 1711.
- POLLUX, lexicographe grec, I^{er} siècle ? :
393, 400, 407, 437.
- PONCET (Georges), imprimeur -
éditeur lyonnais, milieu du
XVI^e siècle : 1032.
- PONTAC (Diego), compositeur espa-
gnol, 1603 † après 1654 : 1694.
- PONTUS de TYARD, voir : TYARD
(PONTUS de).
- POPE (Alexander), poète anglais,
1688 † 1744 : 1868, 1875.

PORCHÈRES (Honorat de LAUGIER de), poète français, 1572 † 1653 : 1534.
 PORPORA (Nicola Antonio), compositeur italien, 1686 † 1766 : 1485, 1488, 1489, 1851, 1860.
 PORRO (Jacomio ou Giovanni Giacomo), compositeur italien établi en Allemagne, † 1656 : 1790.
 PORTA (Costanzo), compositeur italien, 1530 ? † 1601 : 1113, 1843.
 PORTMANN (Georges), oto-rhino-laryngologiste français, né en 1890 : 50, 64.
 POSCH (Isaac), organiste et compositeur autrichien, † 1623 : 1408, 1834.
 POSCH (Laux), luthier allemand, milieu du XVI^e siècle : 1271.
 POSTEL (Christian Heinrich), poète allemand, 1658 † 1705 : 1793, 1856.
 POTAPOV (Léonide Pavlovitch), ethnographe russe, né en 1905 : 178.
 POTTIER (Mathieu), compositeur et maître de chant belge, † 1629 : 1704.
 POUR (Djawadi), ingénieur iranien contemporain : 474, 475.
 POWER (Leonel), compositeur anglais, † 1445 : 817, 819-820, 823, 825.
 PRADAS (José), compositeur espagnol, 1689 † 1757 : 1695.
 PRADO (Dom German), musicologue espagnol, historien de la musique liturgique, né en 1891 : 662.
 PRAETORIUS (Hieronymus), organiste et compositeur allemand, 1560 † 1629 : 1704, 1829, 1842, 1844, 1852.
 PRAETORIUS (Johann), pédagogue allemand, maître de G. F. Haendel, 1634 † 1705 : 1864.
 PRAETORIUS (Michael), compositeur et théoricien allemand, 1571 † 1621 : 1160, 1166, 1167, 1353, 1394, 1563, 1568, 1776, 1823, 1834, 1842, 1844, 1845, 1846, 1848, 1849, 1851, 1852, 1853, 1902.
 PRAJĀPATI, dieu védique : 133, 134, 137, 139, 141, 145, 146, 160, 173.
 PRAXINOË, poétesse grecque, ~ VI^e siècle : 418.
 PREDIERI (Giacomo Cesare), compositeur italien, 1665 † après 1743 : 1505.
 PRÉSENT de COËTIVY, capitaine français, 1400 ? † 1450 : 925.
 PREISENSIN (Gerhard), organiste allemand, † 1672 : 1864.

PRÉVOST (Henry), maître de danse français, première moitié du XVII^e siècle : 1568.
 PRIE (Jeanne-Agnès BERTHELOT de PLÉNEUF, marquise de), 1698 † 1727 : 1646.
 PRINNER ou PRUMER (Johann Jakob), compositeur allemand, XVII^e siècle : 1820.
 PRIORIS (Jean), compositeur franco-flamand, début du XVI^e siècle : 1027, 1162, 1282.
 PRIOLI ou PRIOLI (Giovanni), compositeur italien, † 1629 : 1850.
 PROCLUS, écrivain grec, II^e siècle : 635.
 PRODENZANI (Simone), poète italien, † 1440 ? : 860.
 PROVENZALE (Francesco), compositeur italien, 1627 † 1704 : 1474, 1497.
 PRUNIÈRES (Henry), musicologue français, 1886 † 1942 : 1495, 1516, 1566, 1577.
 PTAH, dieu égyptien : 174.
 PTOLÉMÉE XIII Aulète, roi d'Egypte, ~ 80 ~ 51 : 442.
 PTOLÉMÉE (Claude) astronome et mathématicien grec, II^e siècle : 535.
 PUGLIESE, voir : GIACOMINO Pugliese.
 PUJOL (Dom David), musicologue espagnol, né en 1894 : 1695, 1696.
 PUJOL (Juan, ou Juan Pablo), compositeur espagnol, 1573 ? † 1626 : 1359, 1691, 1695.
 PURCELL (Henry), compositeur anglais, 1658 † 1695 : 1329, 1584, 1634, 1729, 1735, 1737-1738, 1739, 1740, 1742, 1743, 1754-1755, 1757, 1760-1767, 1874, 1879.
 PURCELL (Daniel), organiste et compositeur anglais, frère du précédent, 1660 † 1717 : 1742.
 PURE (abbé Michel de), littérateur et traducteur français, 1634 † 1680 : 1564, 1567, 1569, 1570.
 PURUSHA (le géant), divinité védique : 137.
 PYCARD (John), compositeur anglais, XV^e siècle : 817, 818.
 PYLADE, mime romain, II^e siècle : 445.
 PYTHAGORE, philosophe et mathématicien grec, ~ 585 ? † ~ 500 ? : 100, 432-434, 462, 464, 465, 477, 479, 481, 482, 484, 485, 503, 641, 980.
 PYTHON, serpent mythique égyptien : 142.
 QUAGLIATI (Paolo), organiste, claviciniste et compositeur italien, † 1627 ? : 1348, 1501.

- QUANTZ (Johann Joachim), flûtiste, compositeur et théoricien allemand, 1697 † 1773 : 1398.
- QUELDRYK, compositeur anglais, xv^e siècle : 817.
- QUETZALCOATL, dieu aztèque : 174.
- QUEVEDO y VILLEGAS (Francisco de), philosophe et écrivain espagnol, 1580 † 1645 : 1690.
- QUICKELBERGS (Samuel), médecin et humaniste flamand, 1529 † 1567 : 1084.
- QUINAULT (Philippe), poète et auteur dramatique français, 1635 † 1688 : 1573, 1574, 1588, 1640, 1641, 1644, 1667, 1796.
- QUINQUÉ (Adrien), imprimeur et libraire à Tournai, † 1647 : 1707.
- QUIROS (de), voir : BERNALDO de QUIROS (Julio).
- QUITTARD (Henri), musicologue français, 1864 † 1919 : 1533, 1592.
- RABASSA (Pedro), compositeur espagnol, † 1760 : 1695.
- RABELAIS (François), écrivain français, 1494 ? † 1553 ? : 1026, 1080, 1103, 1200, 1249, 1288.
- RACAN (Honorat de), poète français, 1589 † 1670 : 1534, 1556.
- RACINE (Jean), poète tragique français, 1639 † 1699 : 1574, 1575, 1578, 1623, 1640, 1641.
- RACQUET (Charles), organiste et compositeur français, 1590 ? † 1664 : 1617, 1619, 1627, 1902.
- RADEWYN (Florentius), théologien néerlandais, 1350 † 1400 : 947.
- RADICIOTTI (Giuseppe), musicologue italien, 1858 † 1931 : 1508.
- RADINO (Giovanni Maria), organiste et compositeur italien, fin du xvi^e siècle : 1244.
- RAGUENET (abbé François), littérateur français, 1660 ? † 1722 : 1646.
- RAICK (Dieudonné), claveciniste et compositeur wallon, 1702 † 1764 : 1719.
- RAIMBAUT de Vaqueiras, troubadour provençal, 1155 ? † après 1205 : 741, 743, 838.
- RAIMBAUT d'Orange, troubadour provençal, seconde moitié du xii^e siècle : 737.
- RAISON (André), organiste et compositeur français, † 1719 : 1628, 1630.
- RAMEAU (Jean-Philippe), compositeur français, 1683 † 1764 : 80, 100, 107, 283, 774, 1491, 1555, 1575, 1579, 1583, 1586, 1588, 1589, 1610, 1620, 1621, 1622, 1623, 1624, 1634, 1636, 1640, 1643, 1644, 1646, 1647, 1648, 1649, 1651, 1652, 1653, 1654, 1656-1683, 1709, 1863, 1865, 1873, 1906.
- RAMOS de PAREJA (Bartolomé), théoricien et compositeur espagnol, 1440 ? † 1524 : 1369.
- RÂMTINE, chanteur et musicien persan, fin vi^e-début vii^e siècle : 454.
- RANIERI di ZACCARIA da ORVIETO, vicaire de Robert II d'Anjou, en Romagne, † 1327 : 785.
- RANUZZI (Angelo Maria), cardinal italien, nonce auprès de Louis XIV, 1626 † 1689 : 1599.
- RAPHAËL (Raffaello SANTI ou SANZIO, dit), peintre italien, 1483 † 1520 : 1216.
- RASELIUS (Andreas), compositeur et théoricien allemand, 1564 ? † 1602 : 1842.
- RATTI (Lorenzo), compositeur italien, † 1630 : 1850.
- RAVEL (Maurice), compositeur français, 1875 † 1937 : 366.
- RAVERII (Alessandro), imprimeur-éditeur de musique italien, début du xvii^e siècle : 1404.
- RAWLINSON (Sir Henry CRESWICKE), assyriologue anglais, 1810 † 1895 : 353.
- RAYMUNDI (abbé Daniel RAYMOND, ou), poète, historien et compositeur wallon, 1560 † 1634 : 1713.
- REBEL (François), violoniste et compositeur français, 1701 † 1775 : 1653.
- REESE (Gustave), musicologue américain, né en 1899 : 743, 970, 1036.
- REGER (Max), organiste et compositeur allemand, 1873 † 1916 : 1889, 1913.
- RÉGIS (Johannes), compositeur franco-flamand, 1430 ? † 1485 : 907, 914, 916, 964, 980, 1009.
- REGNART (Jacques), compositeur néerlandais, 1531 ? † 1599 ? : 1809, 1810.
- REGNART (François), compositeur français, frère du précédent, 1540 ? † 1660 ? : 1059, 1070.
- RÉGNIER (Jean), poète français, 1392 ? † 1467 ? : 808, 1196.
- RÊ-HORAKHTI, dieu égyptien : 174.
- REICHE (Johann Gottfried), trompettiste allemand, 1667 † 1734 : 1839.
- REINACH (Théodore), érudit français, 1860 † 1928 : 632.
- REINKEN (Jan Adams), organiste et compositeur allemand, 1623 † 1722 : 1829, 1839, 1893, 1896.

- REINMAR l'Ancien de Haguenau, poète allemand, 1160 † 1210 ? : 748, 749.
- REMBRANDT, peintre hollandais, 1606 † 1669 : 1683.
- RENAN (Ernest), historien, philosophe et philologue français, 1823 † 1892 : 641.
- RENÉ (François), prédicateur français, contemporain de Louis XIII : 1531.
- RENÉE de Ferrare, fille de Louis XII, femme d'Hercule d'Este, duc de Ferrare, 1510 † 1575 : 1056.
- RENÉE de Lorraine, femme de Guillaume V de Bavière, 1543 † 1692 : 1324.
- RENEKIN (Nicolas), organiste wallon, maître de musique de Grétry, XVIII^e siècle : 1720.
- RENÉ ou REINER (Adam), compositeur wallon, 1485 ? † 1520 : 1162.
- RENOTTE (Hubert), organiste et compositeur wallon, 1694 † 1745 : 1719.
- RESINARIUS (Balthasar), compositeur allemand, 1480 ? † 1546 : 1165.
- RETZ (Claude-Catherine de CLERMONT, duchesse de), 1547 † 1603 : 1060, 1308, 1316.
- REUSS (prince Heinrich-Posthumus von), mécène allemand, 1572 † 1635 : 1776, 1778.
- REYS (Jacob), ou JACOB le Polonais, luthiste polonais, 1545 ? † 1605 ? : 1276.
- RHAW (Georg RHAU ou), compositeur et théoricien allemand, imprimeur-éditeur de musique, 1488 † 1548 : 986, 1156, 1165.
- RIBAYAZ, voir : RUIZ de RIBAYAZ (Lucas).
- RIBERA (Antonio), compositeur espagnol, fin XV^e-début XVI^e siècle : 1358.
- RIBERA (Bernardino), compositeur espagnol, XVI^e siècle : 1359.
- RIBERA (José), peintre espagnol, 1588 † 1656 : 1360.
- RIBERA y l'ARRAGÓ (Julián), musicologue et arabisant espagnol, 1858 † 1934 : 540.
- RICCIO (Antonio Theodoro), compositeur italien, établi en Allemagne, 1540 ? † après 1594 : 1161, 1853.
- RICH (John), directeur de théâtre anglais, ami de Haendel, 1682 ? † 1761 : 1757, 1758, 1878.
- RICHAFORT (Jean), compositeur franco-flamand, 1548 ? : 1027, 1233, 1234, 1266, 1272, 1362, 1372, 1376.
- RICHARD I^{er} Cœur de Lion, roi d'Angleterre, 1157 † 1199 : 738, 749, 807.
- RICHARD (Étienne), organiste, claveciniste et compositeur français, 1620 ? † 1669 : 1627.
- RICHARD (François), luthiste et compositeur français, fin XVI^e † 1650 : 1533, 1538, 1540, 1556, 1616.
- RICHARD (Louis), compositeur français établi en Angleterre, frère du précédent, XVII^e siècle : 1750.
- RICHARDSON (Samuel), romancier anglais, 1689 † 1761 : 1490.
- RICHARDSON (William), organiste et compositeur anglais, † 1732 ? : 1742.
- RICHÉLIEU (Armand-Jean du PLESSIS, duc de), cardinal et homme d'État français, 1585 † 1642 : 1557, 1593, 1616, 1619.
- RICHERAND (Anthelme - Balthasar), chirurgien français, 1779 † 1840 : 49.
- RICHOMME (François), violoniste français, † 1625 : 1563.
- RICHTER (Christian), librettiste allemand, † après 1690 : 1793.
- RICHTER (Ferdinand Tobias), organiste et compositeur allemand, 1649 † 1711 : 1857.
- RICHTER (Johann Kaspar), compositeur allemand, maître de chapelle à Bruxelles, XVII^e siècle : 1705.
- RIEDEL (Georg), compositeur allemand, début du XVIII^e siècle : 1161.
- RIEMANN (Hugo), musicologue allemand, 1849 † 1919 : 782, 977, 1376.
- RIEMSCHEIDER (Gebhard Julius), organiste allemand, fin du XVII^e siècle : 1864.
- RIEMSCHEIDER (Johann Gottfried), chanteur allemand, fils du précédent : 1866.
- RIGATI (Giovanni Antonio), compositeur italien, † 1649 ? : 1850.
- RIGAUD (Louis de), luthiste et compositeur français, première moitié du XVII^e siècle : 1533.
- RIMONTE (Pedro), compositeur espagnol, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1369, 1704, 1706.
- RIMSKY-KORSAKOV (Nicolas Andréievitch), compositeur russe, 1844 † 1908 : 542.
- RINALDO de Cinzi, seigneur italien, † 1324 ? : 785.
- RINGWALDT (Bartholomäus), pasteur et poète allemand, 1530 ? † 1599 ? : 1929.
- RINUCCINI (Ottavio), poète et librettiste italien, 1562 † 1621 : 1431, 1435, 1436, 1437, 1438, 1448, 1449, 1537, 1550, 1776.

- RIOS (Alvaro de los), compositeur espagnol, † 1623 : 1689, 1690.
- RIPO-LÉS (Vicente), compositeur et musicologue espagnol, 1867 † 1943 : 1696.
- RIPPE (Albert de), ou ALBERT de Mantoue, luthiste italien, 1480 ? † 1551 : 1203, 1227, 1297, 1303, 1304-1306, 1308, 1309.
- RISHI (les), poètes légendaires védiques : 137, 182.
- RIST (Johann), pasteur allemand, prédicateur, poète et compositeur, 1607 † 1667 : 1706, 1812-1813, 1816, 1819.
- RISTORI (Giovanni Alberto), organiste et compositeur italien, 1692 † 1753 : 1851.
- RITTER (Christian), organiste et compositeur allemand, 1650 ? † avant 1725 : 1863.
- ROBERDAY (François), organiste et compositeur français, 1624 † avant 1672 : 1626, 1903.
- ROBERT (Pierre), compositeur français, 1618 ? † 1699 : 1596, 1598, 1601, 1664.
- ROBERT d'Anjou, le Sage, roi de Naples, troisième fils de Charles II, 1275 ? † 1343 : 785, 800.
- ROBIN (Madeleine dite Mado), cantatrice française, née en 1918 : 59, 73.
- ROBLEDO, voir : RUIZ de ROBLEDO (Juan).
- ROBLEDO (Melchior), compositeur espagnol, † après 1587 ? : 1359.
- ROBSON (Jean-Jacques), claviciniste et compositeur wallon, 1700 ? † 1785 : 1720.
- ROCARD (Yves), physicien français, né en 1903 : 49.
- RODIGAST (Samuel), poète religieux allemand, 1649 † 1708 : 1949.
- ROEL DEL RIO (Antonio Ventura), compositeur et théoricien espagnol, milieu du XVIII^e siècle : 1697.
- ROGER (Estienne), imprimeur - éditeur français établi à Amsterdam, 1665 ? † 1722 ? : 1744.
- ROGERS (Benjamin), organiste et compositeur anglais, 1614 † 1698 : 1734.
- ROGIER (Philippe), compositeur néerlandais, 1562-63 ? † 1596 : 1373.
- ROGNONI ou ROGNONIO (Riccardo), violoniste et compositeur italien, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1395.
- ROKSETH (Yvonne, née RIHOUE), compositeur et musicologue française, 1890 † 1948 : 700, 1280.
- ROLAND-MANUEL, (Ale. is) compositeur et musicologue français, né en 1891 : 779, 1175.
- ROLDÁN (Juan PÉREZ de), compositeur espagnol, XVII^e siècle : 1694.
- ROLLAND (Romain), romancier et musicologue français, 1866 † 1944 : 1554, 1879.
- ROLLE (Christian Friedrich), organiste et compositeur allemand, † 1751 : 1864.
- ROMANO (Giulio), voir : CACCINI (Giulio).
- ROMANOS le Mélode, poète byzantin, VI^e siècle : 641, 642.
- ROMERO (Mateo), compositeur espagnol, † 1647 : 1689, 1690, 1691, 1694.
- ROMULUS, héros légendaire romain : 624.
- RONARD (Pierre de), poète français, 1524 † 1585 : 987, 1013, 1049, 1050, 1058, 1059, 1060, 1063, 1065, 1070, 1300, 1301, 1303, 1316, 1326, 1547, 1747.
- RONTANI (Raffaello), compositeur italien, † 1622 ? : 1493.
- RORE (Cyprien de), compositeur flamand, 1516 † 1565 : 705, 1056, 1078, 1104, 1105-1106, 1107, 1112, 1127, 1189, 1205, 1243, 1245, 1255, 1272, 1298, 1299, 1316, 1501.
- ROSENMÜLLER (Johann), organiste et compositeur allemand, 1620 ? † 1684 : 1522, 1836, 1837, 1838, 1839, 1847, 1853.
- ROSPIGLIOSI (Giulio), cardinal, puis pape (Clément IX), poète et librettiste italien, 1600 † 1669 : 1460, 1464, 1689.
- ROSSET (François de), poète français, 1570 ? † après 1630 : 1534, 1553.
- ROSSI (Luigi), chanteur et compositeur italien, 1598 † 1653 : 1459, 1462, 1471, 1494, 1495, 1515, 1516, 1576, 1577, 1582, 1850.
- ROSSI (Michelangelo), violoniste et compositeur italien, 1600 † 1674 ? : 1459, 1462, 1463, 1464, 1470, 1503.
- ROSSI (Salomone), violoniste et compositeur italien, † 1628 : 370, 1397, 1398, 1407.
- ROSSINI (Gioacchino), compositeur italien, 1792 † 1868 : 1470.
- ROSSINO, compositeur italien, fin XV^e-début XVI^e siècle : 1098.
- ROTEBUCHER (Erasmus), musicien allemand, milieu du XVI^e siècle : 1166.
- ROTTA (Antonio), cornettiste et luthiste italien, † 1548 ? : 1231, 1236, 1266, 1268, 1269, 1296.
- ROUANET (Jules), musicologue français, ép. contemp. : 541.

- ROUBILLAC (Louis-François), sculpteur français, 1695 † 1762 : 1870.
- ROUDAKI, poète persan, † 941 : 459.
- ROUSSEAU ou ROUSSEL, dit ROSSELLI (François), compositeur français établi à Rome, XVI^e siècle : 1027.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), écrivain et philosophe français, 1712 † 1778 : 118, 1490, 1659.
- ROUSSEAU (Pierre), musicien français, XVI^e siècle : 1192.
- ROUSSET (Jean), historien suisse de la littérature, né en 1910 : 1549.
- ROUZÉE ou ROUSÉE (Jean), compositeur français, XVI^e siècle : 1027.
- ROVETTA (Giovanni), compositeur italien, 1605 ? † 1668 : 1494, 1850, 1853.
- ROVETTINI (Giovanni Battista VOLPE, dit), compositeur italien, 1630 ? † 1692 : 1522.
- ROWE (Walter), violiste et compositeur anglais, première moitié du XVII^e siècle : 1733.
- ROZIERS (André de), sieur de BEAULIEU, compositeur français, XVII^e siècle : 1545.
- RUBENS (Pierre Paul), peintre flamand, 1577 † 1640 : 1705.
- RUBERT (Johann Martin), compositeur allemand, 1614 ? † 1680 ? : 1836.
- RUBINSTEIN (Antoine), pianiste et compositeur russe, 1830 † 1894 : 363.
- RÜCKERS (les), famille anversoise de facteurs de clavecins, XVI^e-XVII^e siècles : 1619.
- RUDOLF von Fenis (identifié avec RUDOLF II, comte de Neuchâtel), trouvère allemand, † 1196 : 747, 748, 749.
- RUFFO (Vincenzo), compositeur italien, 1520 ? † fin XVI^e siècle : 1106.
- RUIZ (Matias), compositeur espagnol, fin XVII^e-début XVIII^e siècle : 1694.
- RUIZ de ALARCON (Juan), auteur dramatique et comique espagnol, 1580 † 1639 : 1687.
- RUIZ de RIBAYAZ (Lucas), guitariste et compositeur espagnol, seconde moitié du XVII^e siècle : 1384, 1692.
- RUIZ de ROBLEDO (Juan), compositeur espagnol, première moitié du XVII^e siècle : 1694.
- RUPSCH (Conrad), compositeur allemand, † 1525 ? : 1160.
- RUTEBEUF, poète français, † 1285 ? : 730.
- RUYSBROECK (Jan van), écrivain mystique flamand. 1293 † 1381 : 946, 976.
- RYDER (Sir Dudley), magistrat anglais, 1691 † 1756 : 1742.
- SAADI, poète persan, 1184 † 1283 : 458, 524.
- SABA (M.), violoniste iranien contemporain : 484.
- SABLONARA (Claudio de la), copiste de musique espagnol, fin XVI^e-premier tiers du XVII^e siècle : 1690.
- SABRA (Wadia), compositeur et théoricien libanais, 1876 † 1952 : 541.
- SACADAS d'Argos, aulète et poète grec, ~ VI^e siècle : 409.
- SACCHETTI (Franco), poète et conteur italien, 1335 ? † après 1399 : 794, 796.
- SACHS (Curt), musicologue et ethnographe américain, historien des instruments de musique, né en 1881 : 355, 357, 360, 363, 1197, 1381, 1502, 1562.
- SACHS (Hans), poète allemand, 1494 † 1576 : 736.
- SADHYAS (les), divinités védiques : 160.
- SAFIY-yüD-DIN ABD al-MÜMIN, musicien et théoricien arabe, d'origine turque, † 1293 : 210, 459, 460, 463, 468-469, 472, 473, 479, 480, 481, 484, 485, 487, 488-492, 494-503, 504, 512, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 589.
- SAÏB KHÂTIR, chanteur et musicien arabe, d'origine persane, † 683 : 456, 457.
- SAÏD-IBNE-MESDJAH, voir : IBN MISDJAH.
- SAÏF AD-DAWLAH, sultan hamdanide, 916 † 967 : 536.
- SAINT-AMANT (Marc-Antoine GÉRARD de), poète français, 1594 † 1661 : 1534, 1556.
- SAINT-FARE GARNOT (Jean), égyptologue français, né en 1908 : 360.
- SAINT-MARTHE (Charles de), poète français, 1512 † 1555 : 1054.
- SAINT-ÉVREMOND (Charles de), écrivain français, 1610 † 1703 : 1754.
- SAINT-GELAIS (Mellin de), poète français, 1491 † 1558 : 1050, 1300, 1303, 1312.
- SAINT-LUC (Jacques de), luthiste et th'orbiste wallon, XVII^e siècle : 1707.
- SAINT-SAËNS (Camille), compositeur français, 1835 † 1921 : 1664, 1880, 1913.
- SAINT-SIMON (Louis de ROUVROY, duc de), mémorialiste français, 1675 † 1755 : 1599.
- SALAMANCA (R. de), organiste espagnol, XVI^e siècle : 1373.

- SALAZAR (Adolfo), musicologue et compositeur espagnol, né en 1890 : 1375.
- SALIMBENE de Adam, chroniqueur et théoricien italien, 1221 † 1300 ? : 783, 786.
- SALINAS (Francisco), organiste et théoricien espagnol, 1513 † 1590 : 1373, 1381.
- SALINS (Hubert de), compositeur liégeois, fin du XIV^e siècle : 886.
- SALLE ou LA SALLE (Thomas de), maître à danser français, début du XVIII^e siècle : 1893.
- SALMON (Jacques), chanteur et compositeur français, milieu du XVI^e siècle : 1326, 1548.
- SALOMON (Elias), voir : ELIAS SALOMON.
- SALVO (Dom Bartolomeo di), religieux basilien, musicologue italien, né en 1916 : 645.
- SAMBONETTO (Pietro), typographe italien, imprimeur-éditeur de musique, début du XVI^e siècle : 1086.
- SAMMARTINI (Giovanni Battista), organiste et compositeur italien, 1701 † 1775 : 1890.
- SAMSON (Joseph), maître de chœur et compositeur français, 1888 † 1957 : 1900.
- SANCES (Giovanni Felice), chanteur et compositeur italien, 1600 ? † 1679 : 1494.
- SANCHE IV, le Brave, roi de Castille, 1258 † 1295 : 540, 1369.
- SANDBERGER (Adolf), musicologue allemand, 1864 † 1943 : 1108.
- SANDLEY, compositeur anglais, XV^e siècle : 825.
- SANDRIN (Pierre REGNAULT, dit), compositeur français, première moitié du XVI^e siècle : 936, 1047, 1053, 1061, 1234, 1243, 1268, 1276, 1297, 1299, 1301, 1306, 1307, 1316, 1320.
- SANNAZZARO (Jacopo), poète italien, 1458 † 1530 : 1099, 1429.
- SANTA CRUZ (Antonio de), vihueliste espagnol, XVI^e siècle : 1384.
- SANTA MARIA (Fray Tomás de), organiste et théoricien espagnol, 1510-20 ? † 1570 : 1373.
- SANZ (Gaspar), guitariste, organiste et compositeur espagnol, 1640 † 1710 : 1384, 1692.
- SAPPHO, poétesse et musicienne grecque, ~ VI^e siècle : 392, 416-418, 435, 446.
- SARACINI (Claudio), dit Il Palusi, compositeur italien, début du XVII^e siècle : 1493.
- SARASIN (Jean-François), poète français, 1614 † 1654 : 1544.
- SÂRASVATÎ, déesse hindoue : 337.
- SARDONIUS (Johannes), compositeur liégeois, début du XVII^e siècle : 1713.
- SARKACHE, musicien persan, contemporain de Chosroës II Parviz : 454.
- SARTI (Giuseppe), compositeur italien, 1729 † 1802 : 1490.
- SARTORIO (Antonio), compositeur italien, 1620 ? † 1681 : 1471.
- SARZEC (Ernest de), archéologue français, 1836 † 1901 : 353.
- SAUVAGE, compositeur français, première moitié du XVII^e siècle : 1537.
- SAUVAL (Henri), historiographe français, 1623 † 1676 : 1276, 1603.
- SAUVEUR (Joseph), mathématicien et physicien français, 1653 † 1716 : 80, 1662.
- SAVART (Félix), médecin français, 1791 † 1841 : 49, 79.
- SAVIONI (Mario), compositeur italien, 1608 ? † 1680 ? : 1495.
- SAVOIE (Amédée VIII, duc de), antipape (Félix V), 1383 † 1451 : 901, 949.
- SAVOIE (Louis, duc de), fils du précédent, 1402 † 1465 : 901, 949.
- SAXE (duc de), voir JEAN GEORGES.
- SAXE-WEIMAR (Wilhelm Ernst, duc de), prince allemand, 1662 † 1728 : 1894, 1895.
- SAXE-WEIMAR (Johann Ernst III, duc de), frère du précédent, 1664 † 1707 : 1893.
- SAXE-WEISSENFELS (Christian, duc de), prince allemand, 1682 † 1736 : 1937, 1959.
- SAYGUN (Ahmed Adnan), compositeur et musicologue turc, né en 1907 : 579.
- SCACCHI (Marco), compositeur italien, 1602 † 1685 ? : 1780, 1850.
- SCANDELLI ou SCANDELLUS (Antonio), compositeur italien établi en Allemagne, 1517 † 1580 : 1166, 1501.
- SCARLATTI (Alessandro), compositeur italien, 1659 † 1725 : 1416, 4159, 1472, 1474, 1475-1477, 1488, 1489, 1497, 1502, 1503, 1520, 1577, 1638, 1645, 1756, 1851, 1867, 1873, 1876.
- SCARLATTI (Domenico), claveciniste et compositeur italien, fils du précédent, 1685 † 1757 : 1709, 1726, 1873, 1906.
- SCARRON (Paul), poète et prosateur français, 1610 † 1660 : 1544.
- SCÈVE (Maurice), poète français, 1500 ? † 1562 ? : 1053.

- SCHADAUS (Abraham SCHADE, *dit*), éditeur allemand d'anthologies musicales, † après 1617 : 1843.
- SCHAEFFNER (André), musicologue et ethnographe français, né en 1895 : 122, 172, 182, 210, 235.
- SCHEIBE (Johann Adolf), compositeur et théoricien allemand, 1708 † 1776 : 1887.
- SCHEIDEMANN (Heinrich), organiste et compositeur allemand, 1596? † 1663 : 1813, 1828, 1829, 1902.
- SCHEIDT (Samuel), compositeur allemand, 1587 † 1654 : 1166, 1385, 1776, 1823, 1828, 1835, 1839, 1846, 1848, 1853, 1854. 1902, 1909.
- SCHIFFELHUT (Jakob), compositeur allemand, 1647 † 1709 : 1837, 1840.
- SCHEIN (Johann Hermann), compositeur allemand, 1586 † 1630 : 1214, 1408, 1783, 1810-1811, 1835, 1839, 1846, 1847, 1849, 1851, 1853.
- SCHELLE (Johann), compositeur allemand, 1648 † 1701 : 1851, 1864.
- SCHEMELLI (Georg Christian), musicien allemand, 1676-80? † ? : 1961.
- SCHERING (Arnold), musicologue allemand, 1877 † 1941 : 1465, 1502.
- SCHIFFER (Brigitte), compositeur et musicologue allemande, née en 1909 : 361.
- SCHLICK (Arnold), organiste et compositeur allemand, † après 1527 : 714, 1204, 1258-1259, 1262, 1277, 1371, 1823.
- SCHMEISSER (Georg), chanteur allemand, début du XVIII^e siècle : 1866.
- SCHMELZER (Johann Heinrich), compositeur autrichien, 1630? † 1680 : 1839, 1840, 1847, 1851, 1857.
- SCHMELZER (Anton Andreas), violoniste et compositeur autrichien, fils du précédent, 1653 † 1701 : 1403.
- SCHMID le Vieux (Bernhard), organiste et compositeur alsacien, 1520? † 1592 : 1166, 1272.
- SCHMID le Jeune (Bernhard), organiste et compositeur alsacien, fils du précédent, 1548 † ? : 1822.
- SCHMIDT (Johann Christoph), musicien allemand, secrétaire et ami de Haendel, 1712 † 1795 : 1865, 1871.
- SCHMIECERER (J. A.), compositeur allemand, fin du XVII^e siècle : 1838.
- SCHMIEDER (Wolfgang), musicologue allemand, né en 1901 : 1916.
- SCHMITZ (Eugen), musicologue et compositeur allemand, né en 1882 : 1494.
- SCHNEIDER (Marius), ethnomusicologue allemand, né en 1903 : 235.
- SCHNÜFFIS, voir : LAURENTIUS von SCHNÜFFIS.
- SCHOBERT (Johann), claveciniste et compositeur allemand, 1720 † 1767 : 1624.
- SCHOEFFER (Peter), imprimeur-éditeur de musique allemand, première moitié du XVI^e siècle : 986, 1164, 1341.
- SCHOMBERG (duchesse de), sœur de Mme de Liancourt : 1609.
- SCHOP (Johann), organiste, violoniste et compositeur allemand, fin XVI^e † 1665? : 1813, 1835, 1840, 1853.
- SCHOTT (Johann Georg), musicien allemand, début du XVII^e siècle : 1166.
- SCHRADE (Léo), musicologue américain, né en 1903 : 777.
- SCHRÖTER (Leonhardt), compositeur allemand, 1532? † 1601 : 1160.
- SCHUMANN (Robert), compositeur allemand, 1810 † 1856 : 1622, 1636, 1879, 1885, 1913.
- SCHÜRMANN (Georg Kaspar), compositeur allemand, 1672? † 1751 : 1792, 1793, 1799, 1804, 1806.
- SCHÜTZ (Christoph), † 1631 : 1772.
- SCHÜTZ (Heinrich), compositeur allemand, fils du précédent, 1585 † 1672 : 1160, 1166, 1167, 1198, 1330, 1520, 1771-1785, 1788, 1789, 1790, 1811, 1814, 1816, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1856, 1865, 1890, 1905.
- SCHÜTZ (Anna Justina), fille du précédent, 1620 † 1638 : 1776.
- SCHÜTZ (Euphrosyne), sœur de la précédente, 1623 † 1655 : 1776.
- SCHWEINFURTH (Georg), explorateur allemand, 1836 † 1925 : 220.
- SCHWEITZELSPERG (Kaspar), compositeur allemand, 1668 † ? : 1793, 1804.
- SCHWEMMER (Heinrich), organiste et compositeur allemand, 1621 † 1696 : 1160, 1817, 1825.
- SCHWIEGER (Jakob), compositeur allemand, 1624 † ? : 1814.
- SCIPIONE delle PALLE, voir : PALLE.
- SCOTT (Nora), archéologue américaine contemporaine : 355.
- SCOTTO (Girolamo), typographe, éditeur de musique et compositeur italien, † 1573? : 1227, 1231, 1234.

- SCOTTO (Paolo), compositeur italien, fin xv^e-début xvi^e siècle : 1098.
- SCRONCX (Gérard), organiste et compositeur wallon, début du xvii^e siècle : 1714.
- SCUDÉRY (Madeleine de), romancière française, 1607 † 1701 : 1544.
- SEBASTIANI (Johann), compositeur allemand, 1622 † 1683 : 1161, 1857.
- SEBASTIANO del Piombo (Sebastiano LUCIANI, *dit*), peintre italien, 1485 ? † 1547 : 1216.
- SEgni (Giulio), ou JULIO da Modena, organiste et compositeur italien, † 1561 : 1240-1241, 1248, 1250, 1252, 1327.
- SEGOND (Louis), théologien protestant français, ép. contemp. : 1152.
- SEGOVIA (Andrés), guitariste espagnol, né en 1893 : 1920.
- SÉGUIER (Pierre), chancelier de France, 1588 † 1672 : 1598.
- SEGUIN, compositeur français, xvi^e siècle : 1027.
- SELLAS (Matteo), luthier vénitien, xv^e-xvi^e siècle : 1242, 1247.
- SELLE (Thomas), compositeur allemand, 1599 † 1663 : 1813, 1847, 1851, 1853, 1857.
- SÉNÉCÉ (Antoine BAUDERON de), poète français, 1643 † 1737 : 1572.
- SENFL (Ludwig), compositeur suisse, 1488 † 1543 : 1164, 1165, 1267, 1268, 1271, 1275, 1347, 1936.
- SENLECHES (Jacob de), compositeur français, fin du xiv^e siècle : 770, 775, 872.
- SEPULVEDA, compositeur espagnol, première moitié du xvi^e siècle : 1376.
- SERAFI (Pere), poète catalan, seconde moitié du xvi^e siècle : 1368.
- SERAFINO dell'AQUILA ou AQUILANO (SERAFINO de' CIMINELLI, *dit*), poète et musicien italien, 1466 † 1500 : 1092, 1095, 1096, 1097, 1101, 1216, 1218.
- SERMISY (Claude ou Claudin de), compositeur français, 1490 ? † 1562 : 896, 1047, 1048, 1049, 1052, 1055, 1056, 1061, 1233, 1234, 1243, 1266, 1271, 1275, 1276, 1282, 1286, 1287, 1288, 1297, 1299, 1306, 1307, 1320, 1321, 1329, 1332, 1396.
- SERRA (Luis), compositeur espagnol, † 1719 : 1695.
- SERTA ou SERRA (Caterina del), mère de J.-B. Lully : 1572.
- SERVIN (Jean), musicien français, seconde moitié du xvi^e siècle : 1142.
- SÉVIGNÉ (Marie de RABUTIN-CHANTAL, marquise de), épistolière française, 1626 † 1696 : 1574, 1598.
- SFORZA (Ascanio), cardinal et homme politique italien, 1455 † 1505 : 1096.
- SFORZA (Galeas-Marie), duc de Milan, 1444 † 1476 : 891, 987, 1033.
- SHADWELL (Thomas), poète dramatique anglais, 1640 † 1692 : 1753, 1755.
- SHAHR-BARAZ, général persan, usurpateur du trône sassanide en 629, † 630 : 454.
- SHAKESPEARE (William), poète dramatique anglais, 1564 † 1616 : 752, 1351, 1641, 1746, 1747, 1753, 1755, 1762, 1764.
- SHEPHERD (John), organiste et compositeur anglais, xvi^e siècle : 1343.
- al-SHĪRĀZĪ (QUTB al-DĪN), médecin et encyclopédiste arabe, d'origine persane, 1236 † 1311 : 460, 470.
- SHIRLEY (James), poète dramatique anglais, 1596 † 1667 : 1750, 1751.
- SHIVA, *voir* : ÇIVA.
- SHORT (Peter), imprimeur-éditeur de musique anglais, seconde moitié du xvi^e siècle : 1348.
- SHUB-ad, reine de Sumer, ~ 2500 : 354, 356, 357.
- SHYĀVĀSHVA ARVANĀNĀSA, mage légendaire védique : 191.
- SICARD (Laurent), compositeur français, seconde moitié du xvii^e siècle : 1545.
- SICHER (Fridolin), organiste suisse, 1490 † 1546 : 1204, 1260, 1261.
- SIEFERT (Paul), organiste et compositeur allemand, 1568 † 1666 : 1780.
- SIGISMOND II (AUGUSTE I^{er}), roi de Pologne, 1520 † 1572 : 1273.
- SIGISMOND III Wasa, roi de Pologne et de Suède, 1566 † 1632 : 1111.
- SIGNAC, compositeur français, xvii^e siècle : 1537.
- SILBERMANN (les), facteurs allemands d'orgues et de piano-forte, Andreas, 1678 † 1743 ; Gottfried, son frère, 1683 † 1753 : 1917.
- SIMONIDE de Kéos, poète lyrique et musicien grec, oncle de Bacchylide, ~ vi^e - ~ v^e siècle : 414, 435.
- SIMPSON (Christopher), violiste et théoricien anglais, 1610 ? † 1669 : 1736-1737, 1742.
- SIMPSON (Thomas), violiste et compositeur anglais, début du xvii^e siècle : 1351, 1733, 1834, 1835.

- SIMROCK (Karl), médiéviste et poète allemand, 1802 † 1876 : 748.
- SIMROCK (Nikolaus), musicien et éditeur de musique allemand, 1752 † 1833 : 1961.
- SINDHUKSID, roi mythique hindou : 185.
- SIRET (Nicolas), organiste et claviciniste français, début du XVIII^e siècle : 1624, 1631.
- SIXTE QUINT, pape, 1521 † 1590 : 1194.
- SIYYÂT, musicien et chanteur arabe, fin VII^e-début VIII^e siècle : 533.
- SMITH (Eli), missionnaire protestant et orientaliste américain, 1801 † 1857 : 473.
- SMITH (Svend), phonéticien danois, né en 1907 : 49.
- SMITS van WAESBERGHE (le Père Joseph), musicologue néerlandais, né en 1901 : 748.
- SOHRAWARDI (Shihabaddin Yaya), philosophe persan, † 1191 : 147.
- SOLAGE, musicien français, seconde moitié du XIV^e siècle : 775, 872, 875.
- SOLAZ, voir : PEDRO ÉANES.
- SOLDANIERI (Niccolo), poète italien, auteur de chansons, seconde moitié du XIV^e siècle : 794.
- SOLER (Padre Antonio), compositeur et théoricien espagnol, 1729 † 1783 : 1696.
- SOLERTI (Angelo), musicologue italien, 1865 † 1907 : 1421.
- SOLIMAN II le Magnifique, sultan ottoman, 1495 † 1566 : 1752.
- SOMA, dieu védique : 160, 168.
- SOMANĀTHA, poète et musicien indien, début du XVII^e siècle : 319.
- SOMIS (Giovanni Battista), violoniste et compositeur italien, 1683 † 1763 : 1419.
- SOPHIE de Hanovre, femme de l'électeur Ernst August, 1630 † 1714 : 1866.
- SOPHIE-ÉLÉONORE de Saxe, femme de Georg II de Hesse-Darmstadt : 1776.
- SOPHIE-ÉLISABETH, duchesse de BRUNSWICK-WOLFENBÜTTEL, princesse allemande, 1613 † 1676 : 1779.
- SOPHOCLE, auteur dramatique grec, ~ 497-95 ? † ~ 405 : 422, 427, 441, 1422, 1875.
- SORDELLO, troubadour italien, † après 1269 : 741.
- SORE (Sigismondo CANTILMO, duc de), prince italien, XV^e siècle : 1004.
- SORIANO (Francesco SURIANO ou), compositeur italien, 1549 † 1620 : 1189, 1850.
- SOTO de LANGA (Francisco), compositeur espagnol, 1534 † 1619 : 1370, 1372, 1500.
- SOULAIRAC (André), psychophysicologue français, né en 1913 : 50, 60.
- SOULEBY, ou SOURSBY, compositeur anglais, XV^e siècle : 825.
- SOURDÉAC (Alexandre de RIEUX, marquis de), instaurateur de l'opéra en France, 1628 ? † 1695 : 1573.
- SOURIS (André), compositeur et musicologue belge, né en 1899 : 1305, 1306.
- SOZOMÈNE (Hermias), chroniqueur ecclésiastique grec, † 443 ? : 549.
- SPAGNA (chanoine Arcangelo), poète italien, auteur d'oratorios, 1636 ? † après 1720 : 1502, 1507.
- SPATARO (Giovanni), compositeur et théoricien italien, 1459 ? † 1541 ? : 1223.
- SPEE (Friedrich), poète et compositeur allemand, 1591 † 1635 : 1706.
- SPEER (Daniel), hautboïste, compositeur et théoricien allemand, 1625 ? † 1694 ? : 1819.
- SPERONI (Sperone), littérateur italien, 1500 † 1588 : 1422.
- SPINACCINO (Francesco), luthiste italien, début du XVI^e siècle : 1208, 1209, 1210, 1211, 1221, 1259, 1277, 1291.
- SPINELLI (Matteo), chroniqueur italien, XIII^e siècle : 1087.
- SPITTA (Philipp), musicologue allemand, 1841 † 1894 : 1886.
- SPORCK (comte Franz Anton von), mécène allemand, 1662 † 1738 : 1959.
- SQUARCIALUPI (Antonio), organiste et compositeur italien, 1416 † 1480 : 792, 795.
- SSEU-MA TS'ÏEN, historien chinois, ~ 145 ? † ~ 86 ? : 184, 186, 192, 210, 286.
- STADEN (Johann), organiste et compositeur allemand, 1581 ? † 1634 : 1776, 1810, 1816, 1834, 1847, 1853, 1857.
- STADEN (Sigmund Theophilus), compositeur allemand, fils du précédent, 1607 † 1655 : 1160, 1789.
- STADLMAYR (Johann), compositeur allemand, 1560 † 1648 : 1844, 1851, 1852.
- STAINER (Jacob), luthier autrichien, 1621 † 1683 ? : 1923.
- STAMITZ (Johann), violoniste et compositeur allemand, 1717 † 1757 : 1394.

- STAMITZ (Karl), compositeur allemand, fils du précédent, 1746 † 1801 : 1720.
- STANZANI (Tomaso), poète et librettiste italien, seconde moitié du XVII^e-début du XVIII^e siècle : 1756.
- STATIRA, seconde femme d'Alexandre le Grand : 442.
- STEFANI (Francesco), musicien italien, XVI^e siècle : 1321.
- STEFFANI (Agostino), organiste et compositeur italien établi en Allemagne, 1654 † 1728 : 1465, 1471, 1472, 1489, 1790, 1802, 1803, 1866, 1867, 1879.
- STEGHER (Magnus), luthier vénitien, début du XVII^e siècle : 1242, 1247.
- STEIN, imprimeur-éditeur allemand, XVII^e siècle : 1712.
- STÉSICHORE d'Himère (TISIAS dit), poète et musicien grec, ~ VII^e - ~ VI^e siècle : 414, 434.
- STEVENS (Denis), musicologue anglais, né en 1922 : 1341, 1344.
- STIELER (Kaspar), compositeur allemand, XVII^e siècle : 1814.
- STOBÄUS (Johann), compositeur allemand, 1580 † 1646 : 1161.
- STELZEL (Gottfried Heinrich), compositeur allemand, 1690 † 1749 : 1793.
- STOLTZER (Thomas), compositeur allemand, † 1526 ? : 1164, 1165, 1267.
- STONE (Robert), compositeur anglais, 1516 † 1613 : 825.
- STRADELLA (Alessandro), chanteur et compositeur italien, 1645 † 1681 : 1414, 1471, 1474, 1475, 1495, 1502, 1503, 1504, 1609, 1645, 1873, 1879.
- STRADIVARIUS ou STRADIVARI (Antonio), luthier italien, 1644 ? † 1736 : 1694.
- STRAUS (Christoph), compositeur autrichien, début du XVII^e siècle : 1847, 1851, 1852.
- STRAUSS (Richard), compositeur allemand, 1864 † 1949 : 1913.
- STRAWINSKY (Igor Féodorovitch), compositeur russe, né en 1882 : 779.
- STRIGGIO l'Aîné (Alessandro), luthiste, organiste et compositeur italien, 1535 ? † 1587 : 1113, 1118, 1119-1120, 1123, 1244, 1245, 1298, 1425.
- STRIGGIO (Alessandro), poète et violoniste italien, fils du précédent, début XVII^e siècle : 1119, 1447, 1453.
- STROZZI (Giulio), poète italien, début du XVII^e siècle : 1453.
- STROZZI (Pietro), compositeur italien, seconde moitié du XVI^e siècle : 1421, 1423, 1424, 1432.
- STRUNGK (Nikolaus Adam), violoniste et compositeur allemand, 1640 † 1700 : 1792, 1793, 1799, 1840, 1864, 1879.
- STRYK (Samuel), jurisconsulte allemand, professeur à l'Université de Halle, 1640 † 1710 : 1865.
- STRZESKOWSKY (Nicolas), luthiste polonais, XVI^e siècle : 1276.
- STUMPF (Carl), psychologue et ethnomusicologue allemand, 1848 † 1936 : 118, 119.
- STUMPF (Johann), facteur de harpes allemand, XVIII^e siècle : 1879.
- STURGEON (Nicholas), compositeur anglais, † 1454 : 817.
- SUDRE (René), journaliste et écrivain français, né en 1880 : 61.
- SUFFOLK (William de LA POLE, duc de), homme d'État anglais, 1396 † 1450 : 897.
- SULZER (Salomon), chantre et compositeur de musique synagogale, 1804 † 1890 : 370.
- SUREAU (Hugues), pasteur et musicien français, † 1575 ? : 1142.
- SURREY (Henry HOWARD, comte de), poète anglais, 1517 ? † 1547 : 1343.
- SUSATO (Tylman), imprimeur-éditeur de musique et musicien anversoïse, † 1560 ? : 986, 1035, 1054, 1055, 1332.
- SUZAY (Jehan de), compositeur français, fin du XIV^e siècle : 872.
- SUZE (Henriette de COLIGNY, comtesse de la), femme de lettres française, 1618 † 1673 : 1544.
- SWEELINCK (Jean Pieters), organiste et compositeur hollandais, 1562 † 1621 : 1059, 1070, 1142, 1147, 1329, 1371, 1385, 1705, 1820, 1823, 1824, 1828, 1902.
- SWIETEN (Gottfried, baron van), mécène hollandais, amateur de musique, 1734 † 1803 : 1916.
- SWIFT (Jonathan), romancier et pamphlétaire irlandais, 1667 † 1745 : 1757, 1868.
- SWYNFORD, compositeur anglais, XV^e siècle : 817.
- SZAPOLYAI (Jean), gouverneur de Transylvanie, puis roi de Hongrie (Jean I^{er}), 1487 † 1540 : 1273.
- TAAROA, dieu tahitien : 134, 145.
- TABOUROT (Jean), voir : ARBEAU (Thoinot).
- TAFALLA (Fray Pedro de), organiste et compositeur espagnol, 1606 † 1660 : 1695.

- TAGORE (Sourindro Mohun), musico-
logue et compositeur indien,
1840 † 1914 : 319, 325.
- TAHUREAU (Jacques), poète français,
1527 ? † 1555 : 1300, 1301, 1308,
1312.
- TAIKOMOL, dieu des Indiens Yuki
(Californie) : 144.
- TAILLANDIER, musicien français,
XIV^e siècle : 775.
- TALLIS (Thomas), organiste et com-
positeur anglais, 1510 ? † 1585 :
1342, 1343, 1345, 1350, 1371.
- TAMAGNO (Francesco), chanteur ita-
lien, 1851 † 1905 : 72.
- TANG, dieu tahitien : 136.
- TANG HIO-YONG, compositeur chi-
nois, contemporain : 302.
- T'AN SIAO-LING, compositeur chi-
nois, contemporain : 302.
- TAPISSIER (Jean des NOÏERS, dit),
compositeur français, fin du
XIV^e siècle : 872, 873, 874, 879,
880, 881, 882, 886, 894.
- TARDO (Dom Lorenzo), byzantiniste
et musicologue italien, né en 1883 :
645.
- TARNEAUD (Jean), oto-rhino-laryn-
gologiste français, né en 1888 : 64.
- TARTINI (Giuseppe), violoniste et
compositeur italien, 1692 † 1770 :
1419.
- TASKIN (Pascal), facteur français de
clavecins, 1723 † 1793 : 1719.
- TASSE (Torquato TASSO, dit le),
humaniste et poète italien, 1544,
† 1595 : 1427, 1443, 1453, 1459,
1548, 1795.
- TASSIN, ménestrel de la cour de
Philippe le Bel, fin XIV^e-début
XV^e siècle : 848.
- TASSO (Joan Maria), compositeur
italien, seconde moitié du
XVI^e siècle : 1329.
- TASSO (Torquato), voir : TASSE (le).
- TAUST (Dorothee Haendel, née),
mère de G. F. Haendel, 1651
† 1730 : 1863.
- TAUST (Anna), sœur de la précé-
dente : 1863.
- TAVERA (Juan de), cardinal et
homme politique espagnol, 1472
† 1545 : 1370.
- TAVERNER (John), organiste et com-
positeur anglais, première moitié
du XVI^e siècle : 1339, 1342, 1343.
- TAYLOR, chirurgien anglais,
XVIII^e siècle : 1897.
- TCHANG WEN-KANG, compositeur
chinois, contemporain : 302.
- TCHAO YEN-SOU, lettré et musicien
chinois, première moitié du
VIII^e siècle : 287.
- TCHENG-TÖ, empereur chinois, 1506
/1521 : 291.
- TCHOUAN-HOU, empereur mythique
chinois : 165.
- TCHOUËI, ministre légendaire de
l'empereur Tchouen : 163.
- TCHOU TSAI-YU, prince et musicien
chinois, XVI^e siècle : 287.
- TCHOU TSEU-YI, lettré chinois,
VIII^e siècle : 287.
- TCHOU YING, compositeur chinois,
contemporain : 302.
- TEBALDO (Antonio), poète italien,
1463 † 1537 : 1089.
- TEGHI (Pietro), luthiste italien, pre-
mière moitié du XVI^e siècle : 1296.
- TELEMANN (Georg Philipp), compo-
siteur allemand, 1681 † 1767 :
1419, 1589, 1792, 1799, 1805,
1849, 1856, 1857, 1865, 1868,
1871, 1896, 1938.
- TÉLESTE de Sélinonte, poète et mu-
sicien grec, fin du ~ V^e siècle :
421, 422, 435.
- TEMMU, empereur japonais, 673/
686 : 313.
- TEMPLENEUVE (Jacques de), compo-
siteur français, fin XIV^e-début
XV^e siècle : 873.
- TENAGLIA (Antonio Francesco), com-
positeur italien, XVII^e siècle : 1495.
- TÉRÉ, dieu des tribus Banda (Oubangui-Chari) : 162.
- TÉRENCE, poète comique latin,
~ 185 ? † ~ 160 : 439.
- TERPANDRE, citharède et poète grec,
~ VII^e - ~ VIII^e siècle ? : 400, 404,
407, 416, 438.
- TERRAY (abbé Joseph-Marie), con-
trôleur général des finances, 1715
† 1778 : 1510.
- TERTRE (Estienne du), compositeur
français, milieu du XVI^e siècle :
1331.
- TERZI (Giovanni Antonio) luthiste
et compositeur italien, fin du
XVI^e siècle : 1244, 1246, 1332.
- TESSIER (Charles), compositeur fran-
çais, seconde moitié du XVI^e siècle :
1348, 1349, 1532.
- TESTAGROSSA (Giovanni Angelo), lu-
thiste italien, 1470 ? † 1530 ? :
1200.
- TEZCATLIPOCA, dieu aztèque : 208.
- THALÉTAS, poète et musicien grec,
~ VII^e siècle : 410, 413.
- THAMYRIS, poète et musicien semi-
légendaire grec : 404.
- THÉANO, poétesse et musicienne
grecque, ~ VII^e - ~ VI^e siècle : 432.
- THEEUWES (Lodewijk), facteur de
clavecins flamand, seconde moitié
du XVI^e siècle : 1343.

- THEILE (Johann), compositeur et théoricien allemand, 1646 † 1724 : 1792, 1799, 1816, 1839, 1852, 1857, 1865.
- THÉODORE le Stoudite, écrivain byzantin, 759 † 826 : 643.
- THÉODORET, écrivain ecclésiastique grec, 396 † 458 : 550.
- THÉOPHILE, voir : VIAU (Théophile de).
- THÉRÈSE de Jésus (sainte), mystique espagnole, 1515 † 1582 : 1360, 1503.
- THESPIS d'Icarie, poète et musicien grec, ~ VI^e siècle : 422.
- THIBAUT IV, comte de Champagne, roi de Navarre et poète, 1201, † 1254 : 740.
- THIBAUT de COURVILLE (Joachim), luthiste et compositeur français, seconde moitié du XVI^e siècle : 1064, 1065, 1068, 1326.
- THIEMICH (Paul), librettiste allemand, 1656 † 1694 : 1794.
- THIENE (Gaetano), voir : GAETAN de Thiene.
- THOMAS (saint), voir : THOMAS BECKET (saint).
- THOMAS, trouvère anglo-normand, dernier quart du XII^e siècle : 755.
- THOMAS (Lucien-Paul), philologue belge, 1880 † 1948 : 727.
- THOMAS d'Aquin (saint), théologien italien, Docteur de l'Église, 1225 † 1274 : 1175.
- THOMAS BECKET (saint), archevêque de Cantorbéry et grand chancelier d'Angleterre, 1117 † 1170 : 803, 805, 820.
- THOMASIVS (Christian THOMAS, ou), jurisconsulte allemand, professeur à l'Université de Halle, 1655 † 1728 : 1865.
- THOMELIN (Jacques), organiste et compositeur français, 1640 ? † 1693 : 1629.
- THOT, dieu égyptien : 137, 142, 146, 208.
- TIBULLE, poète latin, ~ 50 ? † ~ 18 : 446.
- TIBURTINO (Giuliano), compositeur italien, † 1569 : 1329.
- TIEFFENBRUCKER (Kaspar) luthier allemand, 1514 † 1571 : 1271.
- TILLYARD (Henry), byzantiniste et musicologue anglais, né en 1881 : 632.
- TIMONEDA (Juan de), poète comique et romancier espagnol, † 1583 : 1369.
- TIMOTEO DELLA VITE, peintre italien, 1469 † 1523 : 1216.
- TIMOTHÉE de Mitylène, poète et musicien grec, ~ V^e siècle : 422.
- TINCTORIS (Johannes), compositeur et théoricien flamand, 1445 ? † 1511 : 704, 819, 822, 907, 914, 916, 935, 975, 977, 979, 980, 982, 1200, 1357.
- TING CHAN-TÔ, compositeur chinois, contemporain : 302.
- TIRABASSI (Antonio), musicologue italien contemporain : 1001.
- TIRSO de MOLINA, ou Gabriel de TELLEZ, auteur comique et dramatique espagnol, 1571 ? † 1648 : 1687.
- TISIAS d'Himère, voir : STÉSICHORE d'Himère.
- TISSERANT (Jehan), cordelier français, † 1494 : 725.
- TITLOUZE (Jehan), organiste et compositeur d'origine anglaise (?), 1563 † 1633 : 1205, 1625, 1626, 1627, 1628, 1902, 1903, 1909.
- TITON du TILLET (Évrard), littérateur français, 1677 † 1762 : 1597.
- TITUS, empereur romain, 79/81 : 446.
- T'Ō (le crocodile), animal mythique chinois : 165.
- TOËSCHI (Carlo Giuseppe), violoniste et compositeur italien, 1724 † 1788 : 1394.
- TO-FEI, hibou mythique chinois : 163.
- TOMATIS (Alfred), oto-rhino-laryngologiste et phoniatre français, né en 1920 : 60.
- TOMKINS (Thomas), organiste et compositeur anglais, 1572 † 1656 : 1342, 1727, 1733.
- TŌRE, dieu des Pygmées Efé (Congo) : 174.
- TORELLI (Gaspere), compositeur italien, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1132.
- TORELLI (Giuseppe), violoniste et compositeur italien, 1658 † 1709 : 1496, 1505.
- TORELLI (Jacopo), peintre et architecte italien, 1608 † 1678 : 1557, 1641.
- TORNEOL (Nuño Fernandez), troubadour portugais, XIII^e siècle : 745.
- TORRE (Francisco de la), compositeur espagnol, seconde moitié du XV^e-début XVI^e siècle : 1365, 1384.
- TORRES (Juan), compositeur espagnol, XVII^e siècle : 1690.
- TORRES MARTINEZ BRAVO (José de), organiste et compositeur espagnol, 1665 † 1738 : 1692, 1694.
- TOSI (Pier Francesco), chanteur et maître de chant italien, 1647 † 1727 : 1482, 1483.

- TOTTEL (Richard), éditeur anglais, milieu du XVI^e siècle : 1343.
- TOULOUZE (Michel), imprimeur-éditeur français, fin XV^e début XVI^e siècle : 864, 940.
- TOURNON (François de), cardinal et homme d'État français, 1489 † 1562 : 1273, 1299.
- TOURONT (Johannes), compositeur franco-flamand (?), fin du XV^e siècle : 981.
- TOUTANKHAMON, pharaon de la XVII^e dynastie (~ 1354) : 359.
- TRABACI (Giovanni Maria), organiste et compositeur italien, début du XVII^e siècle : 1257, 1371, 1405.
- TRAETTA (Tommaso), compositeur italien, 1727 † 1779 : 1490.
- TRASUNTINO (Vito), facteur de clavécins italien, seconde moitié du XVI^e siècle : 1247.
- TRAZEGNIES (F. J. de), compositeur néerlandais, seconde moitié du XVIII^e siècle : 1720.
- TREASORER (William), facteur de clavécins allemand (?), † 1584 ? : 1343.
- TREBOR, compositeur et poète français, fin du XIV^e siècle : 775, 872, 875.
- TREGIAN (Francis), amateur de musique anglais, † 1619 : 1350, 1733.
- TRÉHOUE (Grégoire), musicien néerlandais, maître de chant à Bruges, puis maître de musique de la cour de Danemark, † 1619 : 1704.
- TRIAL (Antoine), chanteur français, 1736 † 1795 : 72.
- TRICHET (Pierre), théoricien français, première moitié du XVII^e siècle : 1567.
- TRILLER (Valentin), musicien et poète religieux allemand, † après 1579 : 1166.
- TRISSINO (Giangiorgio), poète et humaniste italien, 1478 † 1550 : 1420.
- TRISTAN L'HERMITE (François L'HERMITE, dit), romancier et auteur dramatique français, 1601 † 1655 : 1534, 1544.
- TRITONIUS (Peter TREIBENREIF, ou Petrus), compositeur et pédagogue autrichien, † milieu du XVI^e siècle : 1264.
- TROMBONCINO (Bartolomeo), compositeur italien, † 1535 ? : 1094, 1098, 1099, 1218, 1221, 1245, 1264, 1275.
- TROMBONCINO (Hippolito), musicien italien, XVI^e siècle : 1245.
- TRONSARELLI (Ottavio), poète italien, † 1645 ? : 1459.
- TROY (François de), peintre français, 1645 † 1730 : 1618.
- TS'AI YUAN-TING, musicien chinois, seconde moitié du XII^e siècle : 287.
- TSI, musicien légendaire chinois : 165.
- TS'EN YO-TCHE, astrologue et musicien chinois, première moitié du V^e siècle : 286.
- TUDOR (lady Mary), fille naturelle de Charles II Stuart : 1755.
- TUDWAY (Thomas), compositeur anglais, 1650 ? † 1726 : 1741.
- TUAFUTUNA, dieu polynésien (Iles Tonga) : 142.
- TUNDER (Franz), organiste et compositeur allemand, 1614 † 1667 : 1829, 1847, 1851, 1853, 1854, 1614, 1667.
- TURSTIN de Caen, moine anglo-normand, abbé de Glastonbury, XI^e siècle : 802.
- TUUK (Hermanus Neubronner van der), philosophe et orientaliste néerlandais, 1824 † 1894 : 278.
- TYAGARAJA, poète et chanteur indien, 1800 ? † 1847 : 336.
- TYARD (PONTUS de), poète français, 1521 † 1605 : 1060, 1308.
- TYE (Christopher), compositeur anglais, † 1572 : 1342, 1343, 1350.
- TYLING, compositeur anglais, XV^e siècle : 825.
- TYRTÉE, poète grec, ~ VII^e siècle : 407.
- UC de Mataplana, seigneur et troubadour catalan † 1213 : 742.
- UCCELLINI (Marco), violoniste et compositeur italien, XVII^e siècle : 1393, 1403, 1407, 1409, 1412.
- ULLOA (Pedro de), écrivain et théoricien espagnol, XVII^e siècle : 1697.
- ULRICH von Gutenberg, trouvère allemand † avant 1210 : 747, 748.
- ULRICH von Lichtenstein, trouvère allemand, 1223 ? † 1275 ? : 747.
- URFÉ (Honoré d'), écrivain français, 1568 † 1625 : 1642.
- URFÉY (Thomas d'), chanteur et poète dramatique anglais d'origine française, 1649 † 1723 : 1757.
- URIO (Francesco Antonio), compositeur italien, fin XVII^e-début XVIII^e siècle : 1879.
- URREDA (Juan), compositeur espagnol, seconde moitié du XV^e siècle : 1358, 1365.
- VAET (Jacobus), compositeur flamand, † 1567 : 1077.
- VAILLANT (Georges), chanteur français, né en 1912 : 59.

- VAILLANT (Isaac), imprimeur-éditeur anglais, début du XVIII^e siècle : 1744.
 VAILLANT (Jean), compositeur français (?), fin XIV^e-début XV^e siècle : 775, 872, 873, 875.
 VALDERRABANO (Enriquez de), compositeur et vihueliste espagnol, 1500? † 1580? : 1308, 1376, 1379, 1384.
 VALENTE (Antonio), organiste et compositeur italien, seconde moitié du XVI^e siècle : 1257.
 VALENTINI (Giovanni), organiste et compositeur italien établi en Autriche, † 1649 : 1521.
 VALLANCIEN (Bernard), oto-rhino-laryngologiste français, né en 1907 : 49.
 VALLAS (Léon), musicologue français, 1879 † 1956 : 1665.
 VALLE (Pietro della), compositeur et théoricien italien, 1586 † 1652 : 1429.
 VALLET (Adam), violoniste français, début du XVII^e siècle : 1569.
 VALLET (Nicolas), luthiste et éditeur de musique français, 1583 † après 1623 : 1298, 1616.
 VALLS (Francisco), compositeur et théoricien espagnol, 1665 † 1747 : 1695, 1697.
 VAN (Guillaume de), musicologue américain, † 1949 : 954, 968.
 VANBRUGH ou VANBURGH (sir John), architecte et auteur dramatique anglais, 1664 † 1726 : 1755, 1756.
 VAN DEN BERG (Janwillem), phonéticien néerlandais, né en 1920 : 49.
 VAN DEN BORREN (Charles), musicologue belge, né en 1874 : 949, 970, 1035, 1073, 1080, 1098.
 VAN DEN BOSCH (F.), voir : BOSCH.
 VAN DEN GHEVEN (Matthias), organiste et carillonneur flamand, 1721 † 1785 : 1711.
 VAN DEN HOVE (Joachim), luthiste flamand, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1276, 1298.
 VAN DEN KERCKHOVEN (Abraham), organiste et compositeur néerlandais, 1627? † 1702? : 1705.
 VAN DER TUUK, voir : TUUK (Hermanus Neubronner van der).
 VAN ECK, voir : ECK (Rudger van).
 VAN HELMONT (Charles-Joseph), compositeur flamand, 1715 † 1790 : 1709.
 VAN HELMONT (Adrien-Joseph), compositeur et chef d'orchestre flamand, fils du précédent, 1747 † 1830 : 1711.
 VAN KEERBERGHEN, voir : KEERBERGHEN.
 VAN MALDERE (Pierre), violoniste et compositeur flamand, 1724 † 1768 : 1710, 1711.
 VANNEO (Steffano), théoricien italien, 1493 † ? : 706.
 VAN STEIN CALLENFELS, voir : CALLENFELS (Pieter Vincent van STEIN).
 VAN WICHEL (Philippe), compositeur flamand, seconde moitié du XVII^e siècle : 1709.
 VAROTTO (Michele), compositeur italien, seconde moitié du XVI^e siècle : 1121-1122.
 VAROUNA, dieu védique : 160, 173, 186.
 VASARI (Giorgio), peintre, architecte et écrivain italien, 1511 † 1574 : 1102, 1216.
 VASISTA, sage légendaire védique : 186.
 VASQUEZ (Juan), compositeur espagnol, 1500? † après 1560 : 1368, 1376.
 VASSELIN (Olivier), poète français, † 1450 : 925.
 VAUDÉMONT (Marguerite de LORRAINE, Mlle de), sœur de Louise de Lorraine, femme de Henri III, † 1625 : 1326, 1547.
 VAUMESNIL (Guillaume LE BOULANGER, dit), chanteur et luthiste français, contemporain de Charles IX : 1326.
 VAUTROLIER (Thomas), imprimeur-éditeur de musique français réfugié en Angleterre, † 1587 : 1345.
 VAYOU, dieu védique : 160.
 VEANA (Matias Juan de), compositeur espagnol, première moitié du XVII^e siècle : 1694.
 VECCHI (Orazio), poète et compositeur italien, 1550? † 1605 : 1113, 1114, 1115, 1123-1129, 1130, 1132, 1843.
 VECCHI (Orfeo), compositeur italien, 1540 † avant 1604 : 1843.
 VEILLOT (Jean), compositeur français, † 1663 : 1595, 1596, 1597, 1664.
 VELDEKE, voir : HEINRIC van Veldeke.
 VELEZ de GUEVARA (Luis), auteur dramatique et romancier espagnol, 1570 † 1644 : 1690.
 VEPEN (Reynier), imprimeur flamand, XVI^e siècle : 1296.
 VELUTTI (Giovanni Battista), chanteur italien, 1781 † 1861 : 1487.
 VENDÔME (Louis-Joseph, duc de), général français, 1654 † 1712 : 1575.

VENEGAS de HENESTROSA (Luis), organiste et compositeur espagnol, milieu du XVI^e siècle : 1248, 1370, 1371, 1372, 1384.
 VENIER (Domenico), poète italien, 1517 † 1582 : 1321.
 VENKATAMAKHI, musicien indien, début du XVII^e siècle : 332, 333, 336.
 VERACINI (Antonio), compositeur italien, fin XVII^e siècle : 1505.
 VERACINI (Francesco Maria), violoniste et compositeur italien, neveu du précédent, 1690 † 1750 : 1407, 1505.
 VERAS (Philippe-François), organiste et compositeur français, XVIII^e siècle : 1624.
 VERDELOT (Philippe), compositeur français, † 1540 ? : 1056, 1078, 1102, 1103, 1107, 1226, 1235, 1268, 1275, 1372.
 VERDI (Giuseppe), compositeur italien, 1813 † 1901 : 62, 72, 541, 1459, 1463.
 VERDIER (Michel), violoniste et compositeur français, seconde moitié du XVII^e siècle : 1565.
 VERDUGO, voir : MARTINEZ VERDUGO (Sebastián).
 VERDUSSEN, imprimeur-éditeur de musique flamand, XVII^e siècle : 1705.
 VERGELLI (Paolo), flûtiste italien, XVI^e siècle : 1321.
 VERGIAT (Antonin-Marius), ethnographe français contemporain : 162.
 VERJUST (Jean CORNUEL, dit), compositeur français, fin du XV^e siècle : 911.
 VERLAINE (Paul), poète français, 1844 † 1896 : 1636.
 VERPRÉ, maître de danse et compositeur français, milieu du XVII^e siècle : 1568.
 VERVLIET (Jean), imprimeur à Valenciennes, XVII^e siècle : 1707.
 VESPASIANO da BISTICCI, imprimeur-libraire italien, 1421 † 1498 : 792.
 VIADANA (Ludovico GROSSI da), compositeur italien, 1564 † 1645 : 1392, 1405, 1501, 1844, 1848, 1853.
 VIAERA (Frederico), luthiste d'origine portugaise, XVI^e siècle : 1297.
 VIAU (Théophile de), poète français, 1590 † 1626 : 1534, 1556.
 VICENTE (Gil), poète et auteur dramatique portugais, 1475 ? † 1536 ? : 1367.
 VICENTINO (Michele), musicien italien, fin XV^e-début du XVI^e siècle : 1219, 1221.

VICENTINO (Niccolo), compositeur et théoricien italien, 1511 ? † 1572 : 1063, 1104, 1112, 1242, 1330.
 VICTOR, évêque de Vita, historien latin, V^e siècle : 665.
 VICTORIA (Tomás Luis de), compositeur espagnol, 1535 ? † 1608 ? : 1189, 1190, 1346, 1359, 1360, 1362, 1363-1364, 1501, 1899.
 VICTORIN, hymnographe français, III^e siècle ? : 666.
 VICTORINUS (Georg), compositeur allemand, fin XVI^e-premier tiers du XVII^e siècle : 1843.
 VIDE (Jacques), compositeur français, première moitié du XV^e siècle : 873, 893, 906.
 VIERDANCK (Johann), organiste et compositeur allemand, XVII^e siècle : 1839, 1853.
 VIGARANI (Carlo), décorateur italien, XVI^e siècle : 1573, 1641.
 VIGORIS, compositeur français, XVI^e siècle : 1026.
 VILA (Pere Alberch), compositeur espagnol, 1517 † 1582 : 1359, 1367, 1368, 1370, 1372.
 VILLADA de Séville, organiste espagnol, milieu du XVI^e siècle : 1372.
 VILLALBA MUNÓZ (Padre Luis), musicologue et compositeur espagnol, 1873 † 1921 : 1373.
 VILLANI (Filippo), chroniqueur florentin, † après 1404 : 788, 793.
 VILLIERS (Pierre de), compositeur français, XVI^e siècle : 1053, 1297.
 VILLON (François), poète français, 1431 ? † 1489 ? : 921, 1062.
 VILLOTEAU (Guillaume-André), musicologue français, 1759 † 1839 : 353, 470.
 VINCENT, luthiste et compositeur français, première moitié du XVII^e siècle : 1537, 1553.
 VINCENTIUS (Gaspard), organiste et compositeur français, établi en Allemagne, † 1624 : 1843.
 VINCI, voir : LÉONARD de VINCI.
 VINCI (Leonardo), compositeur italien, 1696 † 1730 : 1488.
 VINDELLA (Giovanni Francesco), luthiste italien, XVI^e siècle : 1231, 1235.
 VINDERS (Hieronymus), compositeur néerlandais, milieu du XV^e siècle : 1055.
 VIRDUNG (Sebastian), théoricien allemand, début du XVI^e siècle : 1201, 1205.
 VIRGILE, poète latin, ~ 70 † ~ 19 : 727, 1192.
 VISCONTI (Domenico), compositeur italien, début du XVII^e siècle : 1493.

- VISCONTI (Luchino), seigneur de Pavie puis de Milan, 1286 ? † 1329 : 789, 792.
- VISÉE (Robert de), théoriste, guitariste et compositeur français, 1650 ? † 1725 ? : 1618.
- VITA (Victor de), voir : VICTOR de Vita.
- VITAL (Orderic), voir : ORDERIC VITAL.
- VITALI (Filippo), compositeur italien, 1590 ? † 1653 ? : 1493, 1496.
- VITALI (Giovanni Battista), compositeur italien, 1644 ? † 1692 : 1410, 1432, 1505.
- VITALI (Tommaso Antonio), compositeur italien, fils du précédent, 1670 ? † 1750 ? 1393.
- VITELLI (Vitelozzo), condottiere et cardinal italien, fin XIV^e † 1440 : 1193.
- VITRY (Philippe de), compositeur et théoricien français, 1291 ? † 1361 : 700, 701, 766, 775, 782, 784, 785, 799, 869.
- VITTORI (Loreto), chanteur, librettiste et compositeur italien, 1604 † 1670 : 1459, 1464, 1469.
- VITZTHUMB (Ignace), chef d'orchestre et compositeur autrichien, 1723 † 1816 : 1711.
- VIVALDI (Antonio), violoniste et compositeur italien, 1678 ? † 1741 : 1415, 1417-1419, 1488, 1505, 1520, 1635, 1709, 1876, 1890, 1923.
- VIVANCO (Sebastian de), compositeur espagnol, † 1623 : 1359, 1694.
- VIVONNE (Louis-Victor DE ROCHE-CHOUART, duc de), maréchal de France, 1636 † 1688 : 1600, 1645.
- VOGELHUBER (Georg), compositeur allemand, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1165.
- VOIGTLÄNDER (Gabriel), compositeur et poète allemand établi à la cour de Danemark, 1596 ? † 1643 : 1813.
- VOITURE (Vincent), écrivain français, 1598 † 1648 : 1534, 1556.
- VOLTAIRE (François-Marie AROUET, dit), écrivain français, 1694 † 1778 : 641, 1135, 1578, 1634, 1641, 1666.
- VORSTERMAN, imprimeur - éditeur de musique flamand, XV^e-XVI^e siècle : 1205.
- VÖTTER (le Père Romanus), musicien allemand, seconde moitié du XVII^e siècle : 1819.
- VREEDMAN (Sebastian), compositeur flamand, seconde moitié du XVI^e siècle : 1290, 1297.
- VULPIUS (Melchior), théoricien et compositeur allemand, † 1615 : 1166, 1851.
- WACHSMANN (Johann Joachim), auteur allemand de recueils musicaux, 1787 † 1853 : 1161.
- WAELENT (Hubert), compositeur et éditeur de musique, flamand, 1517 † 1595 : 1070, 1298.
- WAGNER (Richard), compositeur allemand, 1813 † 1883 : 72, 735, 736, 738, 749, 755, 1588, 1668.
- WAISSLIUS (Mattheus), luthiste allemand, fin XVI^e-début XVII^e siècle : 1272, 1276.
- al-WALID I^{er}, 705/715, et al-WALID II, 743/744, califes omeyyades, mécènes et amateurs de musique : 530.
- WALKER (D. P.), musicologue anglais contemporain : 1536.
- WALPOLE (Sir Robert), homme d'État anglais, 1676 † 1745 : 1757.
- WALSH (John), imprimeur-éditeur de musique anglais, † 1736 : 1741, 1743, 1744.
- WALTHER (Johann), compositeur allemand, ami de Luther, 1496 † 1570 : 1156, 1157, 1160, 1165.
- WALTHER (Johann Gottfried), compositeur et lexicographe allemand, 1684 † 1748 : 1895.
- WALTHER (Johann Jakob), violoniste et compositeur allemand, 1650 † ? : 1403, 1412, 1840.
- WALTHER von der VOGELWEIDE, poète lyrique allemand, 1170 † 1230 : 748, 749.
- WANG TCH'ONG, philosophe chinois, 27 ? † 97 ? : 183.
- WARD (John), compositeur anglais, † 1640 ? : 1733.
- WATSON (Thomas), poète et musicien anglais, fin du XVI^e siècle : 1347.
- WATTEAU (Antoine), peintre français, 1684 † 1721 : 1622, 1623, 1636, 1642.
- WAZIRI (Ali Naghi), instrumentiste et musicologue iranien contemporain : 474, 475.
- WEBB (John), architecte anglais, 1611 † 1672 : 1752.
- WEBER (Karl Maria von), compositeur allemand, 1786 † 1826 : 111.
- WEBERN (Anton von), compositeur autrichien, 1883 † 1945 : 779.
- WECK (Hans), organiste allemand, début du XVI^e siècle : 1260, 1261, 1384.
- WECKER (Georg Kaspar), organiste et compositeur allemand, 1632 † 1695 : 1160, 1817.

- WECKER (Hans Jacob), luthiste suisse, XVI^e siècle : 1268, 1269.
- WECKMANN (Matthias), organiste et compositeur allemand, 1621 † 1674 : 1814, 1829, 1830, 1839, 1847, 1851, 1902.
- WEELKES (Thomas), organiste et compositeur anglais, 1575 ? † 1623 : 1348, 1352.
- WEERBECKE (Gaspar van), compositeur flamand, seconde moitié XV^e -début XVI^e siècle : 1008-1010, 1011, 1162.
- WEICHMANN ou WICHMANN (Johann), compositeur allemand, 1620 † 1652 : 1811.
- WEIMAR (duc de), voir : SAXE-WEIMAR.
- WEINMANN (Johann), organiste et compositeur allemand, † 1542 : 1165.
- WEISE (Christian WEISS, ou), poète allemand, 1642 † 1708 : 1817, 1856.
- WEISSENSEE (Friedrich), pasteur et compositeur allemand, 1560 ? † 1622 : 1160.
- WELLESZ (Egon), compositeur et musicologue autrichien, né en 1885 : 633, 637, 645.
- WENICK (Georges), organiste et compositeur wallon, † 1760 : 1720.
- WEN-TI, empereur chinois, 424/453 : 286.
- WERCKMEISTER (Andreas), organiste, compositeur et théoricien de la musique allemand, 1645 † 1706 : 287.
- WERLIN (Johannes), compositeur allemand, milieu du XVII^e siècle : 1847.
- WERNER (Eric), compositeur et musicologue américain, né en 1901 : 640.
- WERT (Jacques de), compositeur d'origine flamande, 1526 ? † 1596 : 1078, 1110, 1114, 1243, 1298.
- WESSALIUS (Johannes), compositeur allemand d'origine néerlandaise, † 1582 : 1161.
- WESTHOFF (Johann Paul von), violoniste et compositeur allemand, 1566 † 1705 : 1403, 1840.
- WHITE (William), compositeur anglais, première moitié du XVII^e siècle : 1733.
- WHYTE (Robert), organiste et compositeur anglais, 1540 ? † 1574 : 1350.
- WHYTHORNE (Thomas), compositeur anglais, 1528 † après 1590 : 1345.
- WIDMANN (Erasmus), poète et compositeur allemand, 1572 † 1634 : 1810, 1834, 1839.
- WILBYE (John), compositeur anglais, 1574 † 1638 : 1345, 1352.
- WILDECK (Magdalena SCHÜTZ, née), femme de Heinrich Schütz, † 1625 : 1776.
- WILKIN (Ludolf), musicien allemand, première moitié du XV^e siècle : 713.
- WILLAERT (Adrien), compositeur flamand, 1480-90 ? † 1562 : 1017, 1034, 1056, 1078, 1102, 1103, 1104, 1112, 1114, 1189-1190, 1199, 1226, 1233, 1234, 1237, 1243, 1250, 1252, 1266, 1329, 1366, 1370, 1376, 1395, 1850.
- WIPO, clerc bourguignon, poète de langue latine, première moitié du XI^e siècle : 723.
- WOLFF (Johannes), musicologue allemand, 1869 † 1947 : 1411.
- WOLFRAM von ESCHENBACH, poète lyrique allemand, 1170 ? † 1220 : 738, 749.
- WOLKENSTEIN, voir : OSWALD von Wolkenstein.
- WOLTZ (Johann), organiste et compositeur allemand, début du XVII^e siècle : 1822.
- WOTQUENNE (Alfred), musicologue belge, 1867 † 1939 : 1432.
- WOU, souverain chinois, de la dynastie des Tcheou : 166.
- WOU-TI, empereur chinois, ~ 140/ ~ 87 : 290, 295.
- WYATT (Sir Thomas), poète et homme d'État anglais, 1503 ? † 1542 : 1343.
- WYSSNBACH (Rudolf), typographe et éditeur de musique suisse, milieu du XVI^e siècle : 1268.
- WYWELL, compositeur anglais, début du XV^e siècle : 825.
- XÉNOCRITE de Locres, poète et musicien grec, ~ VII^e siècle : 432.
- XÉNOPHON, philosophe et historien grec, ~ 427 ? † après ~ 355 : 453.
- XERXÈS I^{er}, roi de Perse, ~ 519 ? † ~ 465 : 453.
- XOCHIPILLI, dieu aztèque : 208.
- YAMA, dieu hindou : 190.
- YAO, empereur mythique chinois : 165.
- YASSER (Joseph), musicologue, organiste et chef d'orchestre américain, né en 1893 : 660.
- YATES (Frances Amalia), universitaire anglaise contemporaine : 1548.
- YATSUHASHI, musicien japonais, début du XVII^e siècle : 309.

YAZID (les califes) :

YAZID I^{er}, 680/683, poète et amateur de musique.

YAZID II, 720/724, poète et musicien, neveu du précédent : 530.

YEKTA Bey (Raouf), musicologue turc, 1871 † 1935 : 541, 575, 576, 579.

YILUNGU, dieu des tribus Banda (Oubangui-Chari) : 162.

YOLANDE de Savoie, duchesse de Savoie, 1434 † 1478 : 891.

YONGE (Nicholas), chanteur et compositeur de musique anglais, † 1619 : 1346.

YOUNG (William), violoniste et compositeur anglais, † 1671 : 1735.

YU le Grand, empereur mythique chinois : 164, 166, 201.

ZACCARIA, cornettiste italien, XVI^e siècle : 1322.

ZACCONTI (Ludovico), théoricien italien, 1555 † 1627 : 1395.

ZACHARIAS compositeur italien, première moitié du XV^e siècle : 800.

ZACHOW (Friedrich Wilhelm), organiste et compositeur allemand, 1663 † 1712 : 1827, 1851, 1856, 1864, 1865, 1868, 1895.

ZALZAL (MANSOUR ben DJAFAR, *dit*), chanteur et musicien persan, † 791 : 463, 468-469, 473, 502, 531.

ZAMPONI (Giuseppe), compositeur italien établi à la cour de Bruxelles, milieu du XVII^e siècle : 1704.

ZANATA (Domenico), compositeur italien, fin du XVII^e siècle : 1496.

ZANETTINI (Antonio), compositeur italien, 1650? † 1721 : 1705.

ZANGIUS (Nicolaus), compositeur allemand, † avant 1620 : 1161.

ZARLINO (Giuseppe), compositeur et théoricien italien, 1517 † 1590 : 80, 466, 1064, 1122, 1179, 1189, 1242, 1371, 1421.

ZAVISE (Maître), compositeur et poète tchèque, dernier tiers du XIV^e-début du XV^e siècle : 746.

ZENO (Apostolo), poète, historiographe et librettiste italien, 1668 † 1750 : 1478, 1479, 1798, 1806.

ZESEN (Philipp von), poète et compositeur allemand, 1619 † 1689 : 1814.

ZEUS, dieu grec : 411.

ZIANI (Pietro Andrea), organiste et compositeur italien, 1630? † 1711 : 1414.

ZIANI (Marc Antonio), compositeur italien, neveu du précédent, 1653 † 1715 : 1790.

ZIEGLER (Johann Gotthilf), organiste et compositeur allemand, 1688 † après 1746 : 1864.

ZIEGLER (Marianne von), poétesse allemande, 1695 † 1760 : 1856, 1946.

ZIPOLI (Domenico), organiste et compositeur italien, 1688 † 1726 : 1905.

ZIRYÂB (ABÛ al-HASSAN ALÎ ben NÂFI, *dit*), chanteur et musicien arabe, fin VII^e-début IX^e siècle : 536-537.

ZORITA (Nicasio), compositeur espagnol, seconde moitié du XVI^e siècle : 1359.

ZUÑIGA (Don Juan de), gouverneur de Philippe II, XVI^e siècle : 1378.

ZUÑIGA (Luis de), fils du précédent : 1378.

ZUÑIGA (Ana de), cousine du précédent : 1378.

ZURBARAN (Francisco), peintre espagnol, 1598 † 1662 : 1360.

ZWINGLI (Ulrich), réformateur protestant suisse, 1484 † 1531 : 1152, 1153, 1155.

INDEX DES OEUVRES

INDEX DES ŒUVRES

Les numéros des pages précédés d'un astérisque renvoient à l'exemple musical.

Abahre Kouhân, ou *A travers les montagnes* : 455.
Abendmusiken : 1852.
Abrégé de l'art poétique françois : 1059.
A Brief Introduction to the Skill of Musick : 1735, 1738.
Acante et Céphise : 1659, 1666.
Accipit Jesus calicem : 1194.
Accordés moy ce que je pense : 913.
Accueilli m'a la belle au gent atour : 915.
Ach-Charafyyeh : 573, 576, 589.
Achille et Polyxène : 1652.
A Choice Collection of Lessons for the harpsichord or spinnet : 1740.
Achtliederbuch : 1161.
Acis and Galatea, de Haendel : 1757, 1868, 1875, 1877.
Acis et Galatée, de Lully : 1575, 1643.
Actes of the Apostles (The) : 1343.
Adam a regret : 1139.
Adamo : 1505.
A Descriptive Catalogue on the Musical Instruments in the South Kensington Museum : 470.
Ad honorem Sanctæ Trinitatis — Cælorum regnum sempiternum : 884.
Adieu ces bons vins de Lannoy : 901.
Adieu fortune : 915.
Adieu mes amours on m'atent — Adieu mes amours à Dieu vous command : 996.
Adieu mes très belles amours : 1172.
Adieu, tout solas, plaisir et lyesse : 1139.
Admeto : 1873.
Ad mortem festinamus : * 845.
Adolescence Clémentine : 1287.
Adone : 1459.
Adoratio crucis : 637.
Ad te clamamus : 1258.
Advienne que pourra : 912.
Ælbianische Musenlust : 1814.
Affetti amorosi : 1501.
Affetti musicali : 1399.
Affetti spirituali : 1493, 1500.
Affligée (l') : 1619.
A General History of Music : 1483, 1767.

Aghâni, voir : *Kitâb al-Aghânî*.
Agnus Dei : 682, 1182, 1183.
Agnus Dei, de Gherardello : 794.
Agrippina : 1867, 1877.
Ah core sciolto : *1444-1445.
A History of Byzantine Music and Hymnography : 632, 633.
Ah traditore... [Vespasiano] : *1483-1484.
Aïda : 74, 541.
Aimé sospiri non trovo pace : *1217.
Ain schone kunstliche Underweisung... auff der lauttien und geygen : 711, 1264.
Ainsi que à la fois ny souvient : 897.
Ainsi qu'on oit le cerf bruite, (Psaume XLII) : 1137, *1141.
Airs, de P. Cerveau, voir : *Airs mis en musique à quatre parties*.
Airs, de J. de Gouy, voir : *Airs à quatre parties sur la paraphrase...*
Airs, d'A. Krieger, voir : *Arien von einer, zwei und drei Vokalstimmen*.
Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution : 1545.
Airs à quatre parties sur la paraphrase des psaumes de Godeau : 1609.
Airs bachiques : 1545.
Airs de cour à quatre et cinq parties, d'A. Boesset : 1542.
Airs de cour à quatre et cinq parties, de P. Guéron : 1533.
Airs de cour à quatre parties, de J. de Cambefort : 1544.
Airs de différents auteurs mis en tablature de luth : 1533.
Airs mis en musique, de C. Le Jeune : 1069.
Airs mis en musique à quatre parties, de P. Cerveau : 1532.
Aitareya Brâhmana : 137.
Aitareya Upanishad : 178.
Akathistos Hymn (The) : 645.
Ala Dal'ona : *558, 567, 568.
Al-Ain Yabou zoulouf : 567.
A la reyne : *1536.
Alas, Alas... is my chief song : *826-828.
A l'aventure : 1266.

Albion and Albanus : 1754, 1755.
Albums poétiques de Marguerite d'Au-
triche : 1028.
Al canto, al ballo... [Euridice, de
 J. Peri] : 1436.
Alceste, de Lully : 1574, 1581, 1582,
 1584, 1585, 1589.
Alceste, livret de Quinault : 1796.
Alcina : 1873.
Alcyone : 1652.
A l'Eglise de Notre-Seigneur : 1143.
A l'entrada del tens clar : 839-841,
 844, 846.
Alessandro : 1873.
Alexander Balus : 1875, 1877.
Alfonsina (La) : 1327.
Alidoro : 1422.
Allegro (L'), il Penseroso ed il Mo-
 derato : 1874, 1875, 1880.
Alleluia : 664, 665, 721.
Alleluia, Nativitas gloriosæ Virginis
Marie : 759.
Allez regrets vûidez de ma présence :
 917, 921.
Almahide : 1756.
Alma Redemptoris Mater, de G. Du-
 fay : 968, 971.
Alma Redemptoris Mater, de J. Ocke-
 ghem : 979.
Almira : 1804, 1805, 1866, 1877.
Alons fere nos barbes : 1012.
Als ich u vînde : 1298.
Alta : 1384.
Alta Trinita beata : *753.
Amadigi di Gaula, de Haendel : 1868.
Amadis, de Lully : 1575, 1578.
Amadis de Grèce, de Destouches : 1648.
Amans, doublés or doublés vos amours :
 894.
Amants magnifiques (les) : 1573.
Amants trahis (les) : 1665.
Ameli ve Nazari türk musikisi : 575,
 576, 579.
Amfiparnaso, comedia harmonica :
 1125, 1126-1128, 1129, 1130.
Aminta : 1427, 1459, 1548.
Amis tout dous : 859.
Amor che nella mente mi ragiona : 783.
Amor ciarlatano : 1495.
Amoureux suy : 899.
Amor mi fa morire : 1104.
Amors, amors, trop me fiers de tes
dars : 917, *918-921, 1317.
Amour, amour, donne moy paix ou
tresve : 1059.
Amour malade (l') : 1576.
Amour médecin (l') : 1573.
Amours (les), de Ronsard : 1058,
 1059, 1300.
Amours de Ragonde (les) : 1651.
Amours des dieux (les) : 1644, 1651.
Amour si haut : 1053.
Amphion sacré (l') : 1541, 1604.
Amy, souffrez que je vous ayme : 1260.

Anacréon : 1660, 1667.
Analecta sacra et classica spicilegio
solesmensi parata : 641.
Anchor che col partire : 1206, 1255.
Ander Buch (Das). Ein new künstlich
Lautten Buch : 1267.
Andromeda : 1453.
Angelica musica : 1713.
Angelus ad Virginem : 805, *809.
Anna mater matris : 825.
Annus novus in gaudio : *732.
Antequam comedam suspiro : 1013.
Anthem VI (Chandos Anthems) : 1874.
Anthologie du Minnesang : 746.
Anthoni usque limina : 980.
Antica musica ridotta alla moderna
prattica (L') : 1104.
Antiquitez de la musique de la cha-
pelle Musique : 1592.
A Plaine and Easie Introduction to
Practicall Musicke : 1345, 1348,
 1730.
Apollo : 1453.
Apollon et les Neuf Muses : 1775.
A poste messe : *795.
Apothéose de Corelli : 1637.
Apothéose de Lully : 1589, 1635, 1637.
Apparatus musico-organisticus : 1825.
A que ville et abhominable : 912.
Aquila altera : 792.
Aquilon et Orithie : 1665.
Arayéchan-khorchid-va-mdh, ou Pré-
sensation du soleil et de la lune : 455.
Ärgre dich, o Seele nicht, BWV. 186 :
 1941, *1942.
Aria avec trente variations, BWV.
988, voir : Variations pour Goldberg.
Ariadne musica : 1828.
Ariane : 1651.
Ariane et Bacchus : 1753.
Arianna : 1438, 1442, 1448-1449,
 1455.
Arie musicali per cantarsi nel gravi-
cembalo : 1494.
Arie a una e a due voci, de D. Belli,
 voir : *Libro (Il primo) dell'Arie.*
Arie musicali, de F. Negri : 1494.
Arien oder Melodien, de H. Albert :
 1811.
Arien von einer, zwei und drei Vokal-
stimmen, d'A. Krieger : 1815.
Ariodante : 1873.
Ariose vaghezze : 1493.
Armato il cor : 1777.
Armide : 1575, 1579, 1584, 1589.
Arrogayner : 1383.
Ars cantandi : 1520.
Ars cantus mensurabilis : 699.
Arsinoe : 1756.
Ars nova : 700.
Ars Poetica, de G. G. Trissino : 1420.
Artaserse : 1759.
Art de la composition : 1740.

Art de la fugue (l'), BWV. 1080 : 1912, 1915, 1919, 1925, 1926, 1958.
Art de Rhétorique (l') : 1031.
Art de toucher le clavecin (l') : 1622.
Arte de tañer fantasia (Libro llamado) : 1373.
Artémis : 1308.
Art et Instruction de bien dancier (l') : 864.
Arts de seconde rhétorique : 895.
A Short Explication of such Foreign Words as are made Use of in Musick : 1744.
Asmar al-Lone : 568.
Astianatte : 1758.
Astrée (l') : 1642.
Atalanta : 1873.
Athalia : 1875.
Atharvaveda : 167, 321, 322.
A tous chrestiens et amateurs de la parole de Dieu : 1134, 1136.
Atys : 1574, 1582, 1585, 1588.
Aucassin et Nicolette : 756.
Audacieuse (l') : 1637.
Aufführungspraxis der Musik : 1485.
Augsburger Tafelkonfekt : 1818.
Auguste (l') : 1622.
Aulcuns Psaumes et Cantiques mis en chant : 1136, 1137.
A une dame j'ay fait vœu : 912.
Aure divine : *1430.
Aus der Tiefe, rufe ich, BWV. 131 : 1928, *1929, 1942.
Autobiographie, de R. North : 1736.
Au travail suis : 978.
Ave Maria, de H. de Cabezón : 1373.
Ave Maria... benedicta tu, de J. des Prés : 995, 1232.
Ave Maria gemma virginum : 1014.
Ave maris stella, de A. de Cabezón : 1371.
Ave nobilissima creatura : 994.
Aventuriers de France (les) : 1139.
Ave Regina cælorum, Mater Regis, de Binchois : 974.
Ave Regina cælorum Mater, de W. Frye : 825.
Ave Regina cælorum, de Dufay, à trois voix : 968; à quatre voix : 971.
Ave sidus clarissimum : 915.
Ave verum : 724.
Ave, Virgo, quæ de cælis : 969, 970.
Ave virtus virtutum caritas - Prophetarum fulti suffragio : 883.
A virtutis ignitio - Ergo, beata nascio : 881.
A vous sans autre me viens rendre : 912.
Ay, ay, ay, que fuertes penas : 942.
Ay de mi Alhama : 1376.
Ayme qui voudra : 892.

Ayres for the Theatre (A Collection of) : 1743.
Bacchantes (les) : 427.
Bâghé-Chahriar, ou le Palais du roi : 454.
Bâghé-Chirin, ou le Jardin, ou palais, de Chirine : 454.
Ballarino (Il) : 1380.
Ballet comique de la Reyne : 1325, 1547-1549, 1551, 1552, 1563, 1748.
Ballet d'Alcidiane : 1566.
Ballet d'Alcine, ou Ballet de Monseigneur le Duc de Vendosme : 1551.
Ballet de Florence : 1427.
Ballet de la Délivrance de Renaud : 1551-1552.
Ballet de la Douairière de Billebahaut : 1556.
Ballet de l'Adventure de Tancrede en la forest enchantée : 1552.
Ballet de la Félicité : 1556.
Ballet de la Folie des Folies : 1550.
Ballet de la Galanterie du Temps : 1572.
Ballet de la Marine : 1556.
Ballet de la Merlaison : 1556.
Ballet de la Naissance de Vénus : 1578.
Ballet de la Nuit, de J. de Cambefort : 1558.
Ballet de la Nuit, de Lully : 1572.
Ballet de la Raillerie : 1576.
Ballet de la Reyne, de Malherbe et Lingendes, voir B. de la Reyne représentant la Beauté.
Ballet de la Reyne représentant la Beauté : 1551.
Ballet de la Reyne représentant le Soleil : 1555.
Ballet de la Tour de Babel : 1556.
Ballet de l'Impatience : 1576, 1582.
Ballet de Thétis et Pélée : 1572.
Ballet de Xerxès : 1573, 1576, 1586.
Ballet des Andouilles : 1556.
Ballet des Argonautes : 1551.
Ballet des Bacchanales : 1556.
Ballet des Bienvenus : 1576.
Ballet des Bohémiens : 1550.
Ballet des Cinq Sens de la nature : 1556.
Ballet des Échecs : 1550.
Ballet des Fées des forests de Saint-Germain : 1556.
Ballet des Garçons de Chevilly et des Filles de Montrouge : 1556.
Ballet des Garçons de tavernes : 1550.
Ballet des Muses : 1415.
Ballet des Nègres : 1550.
Ballet des Paysans et des Grenouilles : 1550.
Ballet des Princes espagnols : 1550.
Ballet des Provinces françaises : 1547.

Ballet des Quatre Monarchies chrétiennes : 1556.
Ballet des Saisons : 1576, 1578, 1644, 1652.
Ballet des Sorciers : 1550.
Ballet des Trois Ages : 1550, 1555.
Ballet des Voleurs : 1556.
Ballet du Mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne : 1556.
Ballet du Monde renversé : 1556.
Ballet du Sérieux et du Grotesque : 1556.
Ballet du Triomphe de Minerve : 1551.
Ballet pour la Prospérité des armes de France : 1557.
Ballets, voir Booke (The First) of Ballets...
Balli da sonare per a' pichordi... voir : Intabolatura nova di varie sorte de Balli...
Balli, de F. Bendusi voir : Opera nova de Balli.
Ballo delle Ingrate (Il) : 1449, 1550.
Ballo di Donne Turche : 1439.
Balsamus et munda — Isti sunt agni novelli : 968.
Baltazar : 1510, 1511.
Banchetto musicale : 1408, 1835.
Bando dell'asino : 1125.
Barca di Venezia per Padova : 1131.
Barcelonne : 1383.
Barricades mystérieuses (les) : 1890.
Basies moy, ma douce amye : 998, 1002, 1036, *1037-1040.
Basse dance du roy d'Espagne (la) : 1383.
Basses-dances (Neuf), deux branles, vingt-cinq pavannes : 1331.
Basses-dances (Dix-huit) garnies de recoups et tordions... le tout reduyt en la tabulature du lutz : 710, 1291.
Basses danses, édit. E. Closson, voir : Manuscrit di: des Basses danses...
Batailla en spagnol (La) : 1367.
Bataille d'Annezin (la) : 756.
Bataille de Marignan (la) : 1050, 1228, 1234.
Batalla de Juaniquin (La) : 1049.
Beata es, Maria : 960.
Beati omnes : 1607.
Beauté de Castille : 1381.
Beauté dont les rigueurs prirent d'espoir mon âme : *1539.
Beggar's Opera (The) : 1757-1758.
Bel Accueil, le sergent d'Amours : 914.
Bella ninfâ fuggitiva..., [Dafné, de J. Peri] : 1432.
Belle homicide (la) [la Rhétorique des dieux] : 1617.
Bellérophon : 1574, 1581, 1584, 1585.

Belsazar : 1875, 1877.
Benedicamus Domino, trope : 725-726, 729, 732, 760.
Benedicamus Domino, de Paolo Tenorista : 794.
Benedicta filia tua a Domino : 881.
Benedictus : 1182.
Ben volgra s'esser pöges : 841.
Berger fidèle (le) : 1665.
Bergeries (les) : 1634.
Bibliothèque musicale, voir : Musikalische Bibliothek.
Biblische Historien : 1827.
Blumenstrauß aus dem anmuthigsten musikalischen Kunstgarten : 1828.
Bomba (La) : 1367.
Bone Jesu dulcissime : 1282.
Bon jour, bon mois, bon an et bonne estraine : 901.
Bonté, bialté : 876.
Bon temps, reviendras-tu jamais ? : 938.
Booke (The First) of Ballets to five voyces : 1348, 1352.
Booke (The First) of Canzonets to two voyces : 1348.
Booke (The First) of Consort Lessons : 1352, 1353. — 2^e édit : 1729.
Booke (The First) of Songs or Ayres... with Tableture for the Lute : 1348.
Boréades (les) : 1660, 1665, 1666.
Bourdon und Fauxbourdon : 947, 958.
Bourgeois gentilhomme (le) : 1573, 1574, 1576.
Branle de la Roynne [Terpsichore Musarum] : 1565.
Bréviaire d'amour : 735.
Brihaddranyaka Upanishad : 191.
Bruissement de l'aile de Gabriel : 147.
Brumas e mors... Bruma ist iot : 749.
Buxheimer Orgelbuch : 713, 861, 862, 1383.
Caccia (I a) : 1120.
Cadmus et Hermione : 1574, 1582.
Calata, de H. Judenkönig : 1265.
Calata alla spagnola, de J. A. Dalza : 1214-*1215.
Callirhoé : 1648.
Canace : 1422.
Cañas (Las) : 1367.
Cancionero de Baena : 742.
Cancionero de Sablonara : 1690.
Cancionero musical de la Casa de Medinaceli : 1368, 1376.
Cancionero musical de Palacio : 1365, 1367, 1384.
Canella (La) : 1237.
Cantate Domino : 1610.
Cantate e arie a voce sola, d'A. Grandi : 1493.
Cantate e Canzonette de G. Legrenzi : 1494.

Cantate morali e spirituali, de J. A. Perti : 1508.

Cantates, de J. S. Bach :

2 - *Ach Gott von Himmel sieh darein* : 1947.

3 - *Ach Gott, wie manches Herzeleid* : 1947, 1949.

4 - *Christ lag in Todesbanden* : 1936.

11 - *Lobet Gott in seinen Reichen* (*Oratorio de l'Ascension*) : 1949, 1957.

16 - *Herr Gott, dich loben wir* : 1957.

18 - *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* : 1933.

20 - *O Ewigkeit, du Donnerwort* : 1949.

22 - *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* : 1938.

23 - *Du wahrer Gott und Davids Sohn* : 1937, 1940.

24 - *Ein ungefärbt Gemüte* : 1941.

29 - *Wir danken dir, Gott* : 1956.

31 - *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert* : 1934, *1935, 1950.

34 - *O ewiges Feuer* : 1948.

35 - *Geist und Seele wird verwirret* : 1922, 1948.

36 a - *Steigt freudig in die Luft* : 1959.

36 c - *Schwingt freudig euch empor* : 1959.

37 - *Wer da glaubet und getauft wird* : 1947.

40 - *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes* : 1941.

41 - *Jesus, nun sei gepreiset* : 1947, 1949.

46 - *Schauet doch und sehet* : 1956.

47 - *Wer sich selbst erhöhet* : *1937.

49 - *Ich geh' und suche mit Verlangen* : 1948.

52 - *Falsche Welt, du trau' ich nicht* : 1948.

54 - *Widerstehe doch der Sünde* : 1951.

58 - *Ach Gott, wie manches Herzeleid* : 1949.

59 - *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* : 1949.

60 - *O Ewigkeit, du Donnerwort* : 1949.

61 - *Nun komm, der Heiden Heiland* : 1933, 1934.

63 - *Christen, ätzt diesen Tag* : 1941.

64 - *Sehet, welch eine Liebe* : 1941.

68 - *Also hat Gott die Welt geliebt* : 1949.

70 - *Wachet, betet, seid bereit allezeit* : 1941.

74 - *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* : 1949.

75 - *Die Blinden sollen essen* : 1940, 1949.

76 - *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* : 1940.

80 - *Ein feste Burg ist unser Gott* : 1948, 1949.

80 a - *Alles, was von Gott geboren* : 1935, 1949.

93 - *Wer nur den lieben Gott lässt walten* : 1947.

99 - *Was Gott tut, das ist wohlgetan* : 1949.

100 - *Was Gott tut, das ist wohlgetan* : 1949.

103 - *Ihr werdet weinen und heulen* : 1947.

116 - *Du Friedefürst, Herr Jesus Christ* : 1946.

119 - *Preise, Jerusalem, den Herrn* : 1941.

120 a - *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* : 1949.

122 - *Das neugebor'ne Kindelein* : 1947.

128 - *Auf Christi Himmel fahrt a'lein* : 1889.

134 - *Ein Herz, das seinen Jesus lebend weiss* : 1938.

134 a - *Die Zeit, die Tag und Jahre macht* : 1938.

137 - *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* : 1947, 1949.

141 - *Das ist je gewisslich wahr* : 1938.

147 - *Herz und Mund und Tat und Leben* : 1947, 1948.

149 - *Man singet mit Freuden vom Sieg* : 1949.

152 - *Tritt auf die Glaubensbahn* : 1935.

155 - *Mein Gott, wie lang', ach lange* : 1935.

156 - *Ich steh' mit einem Fuss im Grabe* : 1948.

157 - *Ich lasse dich nicht* : 1948, 1953.

161 - *Komm, du süsse Todesstunde* : 1935.

162 - *Ach, ich sehe, jetzt* : 1935.

163 - *Nur jedem das Seine* : 1935.

164 - *Ihr, die ihr euch von Christo nennet* : 1941.

168 - *Tue Rechnung! Donnerwort* : 1941.

169 - *Gott soll allein mein Herze haben* : 1948.

171 - *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* : 1949, 1957.

173 a - *Durchlaucht' ster Leopold* : 1938, 1949.

- 174 - *Ich liebe den Höchsten* : 1948.
 175 - *Er rufet seinen Schafen* : 1949.
 182 - *Himmelskönig, sei willkommen* : 1934.
 185 - *Barmherziges Herze der ewigen Liebe* : 1935, 1947.
 186 - *Ärgre dich, o Seele, nicht* : 1941, *1942.
 192 - *Nun danket alle Gott* : 1946.
 194 - *Höchstewünschtes Freudenfest* : 1941.
 197 - *Gott ist unsre Zuversicht* : 1949.
 197 a - *Ehre sei Gott in der Höhe* : 1949.
 198 - *Lass Fürstin, lass noch einen Strahl* : 1947, 1951.
 199 - *Mein Herze schwimmt im Blut* : 1934.
 201 - *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* : 1959.
 202 - *Weichel nur, betrübte Schatten* : 1938.
 205 - *Der zufriedengestellte Äolus* : 1949, 1959.
 205 a - *Blast Lärmen, ihr Feinde* : 1959.
 206 - *Schleicht, spielende Wellen* : 1959.
 207 - *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* : 1959.
 208 - *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* : 1937, 1949.
 211 - *Schweigt stille, plaudert nicht (Kaffee-Kantate)* : 1930-
 *1931.
 212 - *Mer hahn en neue Oberkeet (cantate burlesque)* : 1960.
 213 - *Herkules auf dem Scheidewege* : 1959.
 215 - *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* : 1959.
 216 - *Vergnügte Pleissen-Stadt* : 1959.
Cantate « du café » : voir *cantate BWV. 211*.
Cantates françaises, de Campra : 1648.
Cantates françaises à voix seule, avec symphonie, de Rameau : 1646.
Canti B : 1026, 1326.
Canti C : 1026, 1326, 1384.
Cantica pro capella Regis : 1596.
Cantica sacra : 1597, 1714.
Canticum Beatissimæ Virginis Dei paræ Mariæ octo modis seu tonis compositum : 1374.
Cantigas de Santa Maria : 540, 739, 743.
Cantiones, quæ ab argumento sacræ vocantur : 1345.
Cantiones sacræ : 1330, 1776, 1781, 1783, 1846.
Cantique au soleil : 781.
Cantique des Cantiques (le) : 363, 1188.
Cantique de Siméon (le) : 1134, 1135.
Cantiques du Roi Sage, voir : *Cantigas de Santa Maria*.
Canzon del cucco e rossignolo con la sentenza del pappagallo : 1123.
Canzon in Echo : 1330.
Canzone villanesche, d'A. Willaert : 1114.
Canzone villanesche alla napolitana : 1114.
Canzonets, voir : *Booke (The First) of Canzonets...*
Canzonets or Little Short Aers to five and six voices : 1348.
Canzonets, or Little Short Songs to three voyces : 1348.
Canzonette a tre voci, de C. Monteverdi : 1443.
Canzoni, de G. Gabrieli : 1256.
Canzoni alla francese per sonar sopra istromenti da tasti : 1254, 1255.
Canzoni alla napolitana voir : *Libro delle Canzoni...*
Canzoni d'intavolatura d'organo fatte alla francese : 1253, 1254.
Canzoni... fatte alla francese, voir : *Canzoni d'intavolatura d'organo...*
Canzoni francese, de J. Gero : 1057.
Canzoni francese buone da cantare et sonare, édit. A. Gardane : 1329, 1396.
Canzoni ovvero sonate concertate per chiesa e camera : 1409.
Canzoni per sonare... a quattro, cinque et otto, *Libro primo*, édit. A. Raverii : 1404.
Cappella, Meisterwerke mittelalterlicher Musik : 971.
Capricci poetici : 1494.
Capriccio sopra la lontananza del suo fratello, BWV. 992 : 1917.
Capriccio sopra un soggetto : 1405.
Capriccio stravagante : 1400.
Caractères de la guerre (les) : 1624.
Caractères de l'amour (les) : 1653.
Cara Mustapha : 1801.
Caressante (la) [la Rhétorique des dieux] : 1617.
Carità di Signore : 1272.
Carnaval et la Folie (le) : 1586, 1647, 1648, 1649.
Cartas eruditas y curiosas : 1698.
Casa confusa (La) : 1383.
Castille la nouvelle, voir : *Spagna (la)*.
Castor et Pollux : 1659, 1666, 1668, 1669.

- Catalogue des instruments de musique*
 du Musée de South Kensington,
 voir : *A Descriptive Catalogue...*
Ātapatha Brāhmaṇa : 140.
Ātapatha Upanishad : 133, 146.
Catena d'Adone (La) : 1459, 1462,
 1463.
Cavalgava noutro dia : 745.
Cavalleria rusticana : 74.
Ce jour de l'an voudray joye mener,
chanter, danser : 901-902.
Celos aun del aire matan : 1689.
Celoso extremeño (El) : 1382, 1383.
Ce moys de may ma verte cotte :
 1050.
Ce moys de may soyons lies et joyeux :
 902.
Ce n'est pas moy, de C. Janequin :
 1050.
Ce n'est pas moy, de P. de Villiers :
 1054.
C'est bien raison de devoir essaucier :
 969.
C'est la fins, la fins koi que nus die :
 *838.
C'est tot la gieu en mi les prés :
 837.
Chab-diz, ou Couleur de la nuit :
 455.
Chaconne [sonate n° 4 en ré mineur,
pour violon seul], BWV. 1004 :
 1403, 1921.
Chadbache, ou la Bienvenue : 487.
Chah-Nameh, ou le Livre des rois :
 458, 459.
Champion des Dames (le) : 872, 894.
Chāndogya Upanishad : 135, 137,
 141, 147.
Chandos Anthems : 1868.
Change ma Cyprine ce cœur endurci :
 *1537.
Chanson d'Audigier (la) : 756.
Chanson de Girart de Vienne (la) :
 756.
Chansons à troys, édit. A. Giunta :
 1034.
Chansons de P. de Ronsard, Ph.
Desportes et autres : 1059.
Chansons musicales (Vingt-neuf),
édit. P. Attaignant : 1235.
Chansons musicales... les plus conve-
nables à la fleuste : 1319.
Chansons musicales (Vingt-sept),
a 4 p. les plus convenables a la
fleuste : 1319.
Chansons musicales (Dix-neuf)
reduictes en la tabulature des
orgues : 1286.
Chansons musicales (Vingt-cinq)
reduictes en la tabulature des orgues :
 1286.
Chansons musicales (Vingt-six)
reduictes en la tabulature des orgues :
 715, 1286.
- Chansons nouvelles en musique à*
quatre parties, édit. P. Attain-
 gnant : 1046.
Chansonnier de l' Arsenal (le) : 540.
Chansonnier du Roi de Navarre (le) :
 853.
Chansons reduictz en tabulature de
lut, édit. P. Phalèse : 1296.
Chant de l'alouette (le) : 778, 1268.
Chant des oiseaux (le) : 1050, 1055,
 1234.
Chants spirituels (Douze) : 1784.
Chants spirituels à cinq voix dans le
style madrigalesque. — Geistliche
Gesänge mit 5 st. auf madriga-
lische Manier : 1846.
Chascun me crie : marie-toy, marie
[Farce de Regnault] : *936.
Chasse (la) : 1050, 1055.
Che fa la ramacina : 1097.
Che farala, che dirala : *1219-1220.
Che-ki, ou Mémoires historiques : 184,
 192, 286.
Che-king, ou Livre des vers : 293.
Chi da lacci d'amor viene disciolto
[Dafne de J. Peri] : *1434-1435.
Chi l'età sua più verde : 1054.
Chi soffre, spera : 1460, 1462.
Chœur des princes : 220.
Chorals du dogine (les) [Clavierübung,
III] BWV. 669-689 : 1906, 1908,
 1909, 1911, 1920.
Chose Tassin (la) : 848.
Christe Dei soboles : 1082.
Christianisme des Arabes nomades sur
le limes et dans le désert syro-
mésopotamien aux alentours de
l'Hégire (le) : 550.
Christ ist erstanden : 1270.
Christ lag in Todesbanden, BWV. 4 :
 *1936.
Christum ducem : 994.
Christ unser Herr zum Jordan kam :
 1909.
Chronique, d'Alvaro de Luna : 1376.
Chronique, de M. Lucas de Iranzo :
 1377.
Chute de Phaëton (la) : 1574.
Cicalamento delle donne al bucato
(Il) : 1118, 1120.
Cité de Dieu (la) : 726.
Clavecin (ou clavier) bien tempéré (le),
BWV. 846-893 : 1828, 1896, 1912,
 1915, 1918, 1919.
Clavierübung : 1919-1920.
Clément Marot et le psautier hugue-
not : 1139.
Coda di volpe : 863, 892.
Codex Ashburnhamensis, voir : Conta-
cium Ashburnhamense.
Col Nidré : 370.
Combattimento di Tancredi e Clorinda
(Il) : 1453-1454, 1492.

- Comédies et Tragédies religieuses nurembergeoises. — Nürnberger geistliche Freuden- und Trauerspiele* : 1856.
Comparaison de la musique italienne et de la musique française : 1603, 1610.
Compendium of Practical Musick : 1737.
Compleat Gentleman (The) : 1729.
Componimenti musicali : 1873.
Con bracchi assai e con molti sparveri : 790, 791.
Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli... continenti musica di chiesa... per voci et stromenti musicali : 1392.
Concerti ecclesiastici, de G. P. Cima : 1401.
Concerti ecclesiastici, de H. Naldi : 1502.
Concerti (Cento) ecclesiastici, de L. Viadana : 1392, 1501.
Concerti e Arie, de F. Laurenzi : 1494.
Concerti Grossi, op. 6, d'A. Corelli : 1414.
Concerti Grossi, de Haendel : 1872, 1876.
Concerti Grossi con una pastorale per il sanctissimo Natale, op. 8, de G. Torelli : 1416.
Concerti musicali, de G. Torelli : 1416.
Concertini, de G. Allegri : 1502.
Concertini italiani, de G. del Montesardo : 1493.
Concerto di sonate, de T. A. Vitali : 1393.
Concerto en fa mineur, pour piano et orch., BWV. 1056 : 1948.
Concerto en la mineur, pour flûte, violon et clavecin, BWV. 1044 : 1922.
Concerto en la mineur, pour quatre claviers, BWV. 1065 : 1923.
Concerto en la mineur, pour violon et orch., BWV. 1041 : 1923.
Concerto en mi majeur, pour piano et orch., BWV. 1053 : 1948.
Concerto en mi majeur, pour violon et orch., BWV. 1042 : 1923.
Concerto en ré mineur, pour clavier et hautbois, BWV. 1059 : 1922.
Concerto en ré mineur, pour deux violons et orch., BWV. 1043 : 1923.
Concerto en ut mineur, pour violon et hautbois, BWV. 1060 : 1922.
Concerto Grosso n° 8, opus 6. pour la nuit de Noël, de A. Corelli : 1610.
Concerto im italienischen gusto [Clavierübung II], BWV. 971 : 1920.
Concertos pour deux claviers et orchestre, BWV. 1060-1062 : 1923.
Concertos pour trois claviers et orchestre, BWV. 1063-1064 : 1923.
Concertos pour un clavier et orchestre BWV. 1052-1058 : 1923.
Concerts (ou Concertos) Brandebourgeois, BWV. 1046-1051 : 1895, 1915, 1922, 1948 :
 n° I en fa majeur : 1948.
 n° III en sol majeur : 1948.
Conde claros : 1308.
Con dolce brama e con gran disio : 790.
Confitebor : 1610.
Con lei foss'io : 1255.
Consomo la vita mya : 1282.
Consort Lessons, voir : *Booke (The First) of Consort Lessons*.
Consort of Four parts, de M. Locke : 1734, 1737.
Consort of Four Parts, de H. Purcell : 1737.
Contacarium Ashburnhamse : 644, 645.
Contrappunto bestiale alla mente : 1131.
Contredanses angloises (recueil de) : 1720.
Contribution à l'étude de la musique hindoue : 319.
Convalescente (la) : 1638.
Conversione di Maddalena (La) : 1504.
Conversione di Sant' Agostino (La) : 1857.
Convito musicale : 1125.
Convivium musicum : 1713.
Corona harmonica : 1846.
Coronation Anthems : 1869.
Corps digne — Dieu! quel mariage! : 913.
Cortesia (La) : 1384.
Così fan tutte : 1463.
Così suav'è'l foco et dolce il nodo : 1103.
Costanza e Fortezza : 1489.
Cotillon [The Beggar's Opera] : 1758.
Coucou (le) : 1624.
Couperin (la) : 1622.
Courante sarabande, en sol majeur [Terpsichore Musarum] : 1565.
Couronne et fleur de chansons à troys (la) : 1034.
Courtisan (le) : 1343, 1396.
Cousine, trop vous m'abusés : 916.
Craindre vous veul : 892.
Crainte de l'enfer (la) et la paix de l'âme. — Angst der Hölle und Friede der Seelen : 1846.
Credo : 682, 886, 887, 1134, 1182, 1183.
Credo, attribué à Bartolo : *793-794.
Credo de J. Ciconia : 953.

Credo, de J. Franchois : 887.
Credo, de H. de Lantins : 887.
Credo, de J. Tapisier : 886.
Credo, de G. Van Weerbeke : 1009.
Cresus : 1805.
Crolla il mondo : 1517.
Cruel acerba inesorabil morte : *1108-1109.
Cruelle mère des amours... [Hippolyte et Aricie] : *1670-1671.
Cœur angoissé : 1293.
Cunctipotens dominator : 776.
Cupid and Death : 1751, 1752.
Cyclope (le), d'Euripide : 430.
Cyclopes (les), de Rameau : 1623.

Dafne, de Bontempi et Peranda : 1790.
Dafne, de M. da Gagliano : 1429, 1437.
Dafne, de J. Peri : 1425, 1432, 1435.
Dafne, livret de Rinuccini : 1776.
Dafne, de H. Schütz : 1776, 1788-1789.
Da fortunati campi... [Dafne, de J. Peri] : *1433.
Dal male, il bene : 1460, 1463.
Dal profondo de' pensieri : 1497.
Dal tuo bel volto : 1098.
Dame doucement. — Douz amis : 872.
Dame excellent ou sont bonté, savoir : 876.
Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600 : 1384.
Danse des faunes et des sylvains [Les Fêtes d'Hébé] : 1666.
Danse de Terpsichore : [Les Fêtes d'Hébé] : 1666.
Da pacem Domine : *1250.
Daphné, de La Fontaine : 1574.
Dardanus : 1659, 1666, 1669, 1671, 1672.
Dards homicides (les) : 1622.
Das ist je gewisslich wahr : 1783.
David : 849.
De arte saltandi et choreas ducendi : 1380.
Débat du vieil gendarme et du vieil amoureux : 911.
Deborah, de Haendel : 1875, 1877.
Deborah, de A. Spagna : 1502.
Décameron (le) : 793.
De ce que fol pense : 891.
Declaraci'n de instrumentos musicales (Comiença el libro llamado) : 705, 715, 1372, 1373.
Déclin du Moyen âge (le) : 946.
Défense et Illustration de la langue française : 1300.
Dehgan, ou le Paysan : 487.
Deh memoria e che più chiedi : 1516, *1519.
Deh! piangete al pianto mio... [Psyché] : 1577.

De juer et de baler : 852.
De la hiérarchie céleste : 635.
De la liberté de la musique : 1668.
Del-anguizán, ou Qui émeut le cœur : 455.
Del antro magico... [Giasone] : 1465.
Deliciarum juvenilium Decas harmonica bivocalis : 1813.
Delizie contente... [Giasone] : *1466.
Della musica dell' età nostra : 1429.
De ma grieve maladie : 929.
De musica, de saint Augustin : 658.
De musica, du Pseudo-Plutarque : 399, 401, 414, 415, 421, 432, 434.
De música libri septem : 1373, 1381.
De musica mensurabili positio : 699.
De musica practica : 1369.
Denn Du wirst meine Seele, BWV. 15 : 1927.
Deo gratias : 910, 976.
Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem : 978, 987.
De plus en plus se renouvelle : 899, 978.
Deprecamur te Domine : 666.
De profundis (Psaume CXXX) : 1137, 1928.
De profundis, de M. de Lalande : 1607.
De profundis, de Louis XIII : 1593.
De profundis, de Lully : 1598.
De quien teme enojo Isabel? : 1372.
Der bei dem allgemeinen Weltfrieden von dem grossen Augustus geschlossene Tempel des Janus : 1803.
Der Herr denket an uns, BWV. 196 : 1932.
Dernières pensées : 5.
Description de l'Égypte : 470.
Description du Thibet : 198.
Des edlen Daphnis aus Cimbrien besungne Florabella : 1813.
Des edlen Daphnis aus Cimbrien Galathea : 1813.
Désespoir (le) [les Folies françaises] : 1622.
Des Miranten wunderlicher Weg : 1819.
De speculatione musices : 699.
Despouille d'Égypte (la) : 1604.
De tous biens plaine est ma maîtresse, de H. van Ghizeghem : 917.
De tous biens playne est ma maîtresse, de J. des Prés : *997.
De toutes fleurs : *858-859.
Dettingen Te Deum : 1874.
Deus noster refugium : 1664.
Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts : 1155, 1784.
Deutsche Tafelmusik : 1819.
Dialoghi e Sonetti, de D. Mazzocchi : 1494.
Dialogo Angelo et Anima : 1514.

- Dialogo della musica antica e della moderna* : 448, 1421.
Dialogo dell' Anima e del Corpo : 1500.
Dialogo della Samaritana : 1501.
Dialogus inter Christum et peccatores : 1523.
Dialogus inter Magdalenam et Jesum : 1523.
Diana schermita : 1459.
Dictes sans peur ou l'ouy : 1049.
Dictionnaire philosophique : 1578.
Dido and Æneas : 1755, 1764.
Dido furens, de D. Mazzochi : 1494.
Didon, de H. Desmarests : 1653.
Didone, de P. F. Cavalli : 1584.
Dies iræ : 723.
Dieu gard de mal de deshonneur : 1033.
Diferencias sobre la gallarda milanese : 1384.
Diferencias sobre las vacas : 1372.
Difficile des chansons (le). Second Livre contenant XXVI chansons nouvelles... de plusieurs maîtres : 1367.
Diffusa est : 759.
Diletti pastorali : 1811.
Diletto spirituale : 1245.
Diligam te : 1664.
Diluvium universale : 1510, 1511.
Dioclesian, voir : *Prophetess (The)*.
Diporti spirituali : 1496.
Discantus positio vulgaris : 759.
Discorsi e Regole sopra la musica : 1429.
Discorso dogmatico : 1502.
Discours académique qui prouve que la danse est en tout absolument indépendante du violon : 1569.
Discours de la Méthode : 1543.
Discours sur l'art de la Danse : 1381.
Disperazione di Fileno (La) : 1427.
Di tit di is esclaret wale : *750.
Divæ Claræ triumphus : 1503.
Diversi linguaggi [Selva di varia ricreatione] : 1125.
Dives malus : 1511.
Division-Violist (The) : 1742.
Dix commandements (les) : 1134.
Dixit Dominus : 1874.
Dodecachordon : 1019, 1036.
Dodécacorde contenant douze Psaumes de David mis en musique selon les douze modes : 1146.
Domine miserere, ou *Kyrie eleison* : 666.
Domine, ne in furore tuo arguas me : 995.
Domitor Hectoris : 974.
Don Juan. — *Don Giovanni* : 1461, 1915, 1923.
Donnez l'assault à la forteresse : 905.
Dori (La) : 1467.
Douce maistresse touche : 1316.
Doulce mémoire en plaisir consommée : 1053, 1301, 1320.
Dovro dunque morire : 1429.
Drame de Daniel (le) : 730.
Drei Töchter des Cecrops (Die) : 1800.
Droit chemin de musique (le) : 1314.
Du beau tétin : 1050.
Dublin Virginal Manuscript : 1307.
Duel angoisseux, rage desmesurée : 825, 897, 936, 1293.
Duetti da camera : 1803.
Du fond de ma pensée : 1137.
Dulcis amica Dei, anonyme : *1177-1178.
Dulcis amica Dei, de Prioris : 1282.
Dunkerque (la) : 1619.
Duo en sol mineur, de L. Couperin : 1627.
Duo ex Discipulis : 1514.
Duos [Clavierübung III], BWV. 802-805 : 1920.
Du sollst Gott, deinen Herren, lieben, BWV. 77 : 1947.
Eastern Elements in Western Chant : 637.
Ecclesiaste (Livre de l') : 363.
Ecco mormorar l'onda : 1443.
E che scibbe amor senza coquette... [l'Amour malade] : 1576.
Echi di riverenza : 1496.
Echo, de G. Scroncx : 1714.
Edi beo thu evene quene : 809.
Égyptienne (l') : 1623.
Ein feste Burg ist unser Gott, BWV. 80 : 1948, 1949.
Ein feste Burg ist unser Gott, de H. Cerle : 1270.
Ein neues Lautenbüchlein : 1267.
Ein neues sehr künstlich Lautenbuch : 1266.
Ein Newgeordnet künstlich Lautenbuch : 1266.
Ein seer guter organistischer Preambel : 1267.
Elementa musicalia : 912.
Éléments (les) : 1644, 1649, 1652.
Éléments harmoniques : 431.
Éléments rythmiques : 431.
Élend du hast umfassen mich : 892.
Élévations, de F. Couperin : 1608.
Élévations et Motets, de S. de Brosard : 1605.
El grillo è bon cantore : 1097.
Elisabethan jig (The) : 1352.
Elle a bien ce ris gracieux : 1049.
Elle est manie : 1054.
En attendant espérance conforte : *770-771.
En blanc et noir : 1949.

Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire : 359, 360, 575, 576, 579.
Endechas de canario : 1384.
En entrant en un jardin : 1049.
Enharmonique (l') : 1623.
En l'ombre d'un buissonnet : 1266.
En revenant de Noion, ou Je reve-noye de Noion : 934.
Ensaladas de Flecha (Las) : 1366-1367.
En seumeillant m'avint une vesion : 875.
En tous les lieux ou j'ay esté : 912.
Entre Péronne et Saint-Quentin : 892, 936.
Entretien des Muses (l') : 1623.
Entretien des musiciens (l') : 1595.
Entretiens évangéliques. — Evangelische Gespräche : 1855.
Entre vous, gens de village : 925.
Entre vous nouveaux mariés : 876.
Épineuse (l') : 1638.
Épithaphe de Seikilos : 448.
Épithome musical des tons, sons et accords : 1205.
Épître à M. de Niert : 1570.
Épître aux Colossiens : 1152.
Équivoques (les) : 1545.
Eraclea : 1459, 1476.
Erbarne dich, mein Gott... [P. selon saint Matthieu] : 1952.
Ercole amante, de Cavalli : 1471. — avec ballets de Lully : 1573.
Erhalt uns Herr bei deinem Wort : 1874.
Erminia sul Giordano : 1459, 1463, 1464.
Erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch (Der) : 1792, 1794.
Erst Buch (Das). Ein neues Lautenbüchlein : 1267.
Esaltazione della croce (L') : 1425.
Esclave à dueil et forain de liesse : 879.
Escuela música : 1697.
Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto : 1492.
Es ist ein Stollen... [les Maîtres chanteurs de Nuremberg] : 736.
Espagnoletas : 1380.
Essai des merveilles de la nature : 1531.
Essay of Musickall Ayre : 1738.
Es steh Gott auf : 1777.
Ester, de G. C. Clari : 1505.
Esther, de Haendel : 1857, 1869, 1875.
Esther (Livre d') : 363.
Estro armonico (L') : 1417.
Et in terra : 794.
Euridice (L'), *composta in musica in stile rappresentativo* : 1128, 1132, 1437, 1448, 1458.

Euridice, de J. Peri : 1429, 1434, 1435, 1436, 1438, 1448, 1469.
Europe galante (l') : 1606, 1643, 1644, 1648.
Evangelische Kirchenmusik in Deutschland (Die) : 1158.
Exaltabo tibi : 1522.
Exaudiat : 1579.
Exode (Livre de l') : 642.
Exsultet conjubilando Deo : 1013.
Extremum Dei Judicium, de G. Carissimi : 1510, 1511, 1517.
Extremum Dei Judicium, de M. A. Charpentier : 1522.
Exultate justi in Domino (Reveillez-vous chascun fidele) : *1315.
Exultet : 664.
Exultet cælum laudibus : 1665.
Eya dulcis atque vernans rosa — Vale placens peroratrix : 882.
Fâcheux (les) : 1576.
Factus est repente de cælo : *1075-1076.
Facultad organica : 1695.
Fairy Queen (The) : 1755, *1762-1763, 1764, 1765.
False Consonances of Musick (The) : 1741.
Fantaisie, de Racquet : 1627.
Fantaisie à quatre parties n° 5, de Purcell : *1763-1764.
Fantaisie à cinq parties, de John Cooper : *1732.
Fantaisie (deuxième) pour guitare, d'A. Le Roy : *1313-1314.
Fantaisie pour orgue, de J. P. Sweelinck : 1823.
Fantaisie chromatique et fugue en ré mineur, pour clavier, BWV. 903 : 1916.
Fantaisie des dureté : 1257.
Fantaisie et fugue en sol mineur, pour orgue, BWV. 542 : 1910.
Fantaisies, de Du Caurroy : 1626.
Fantaisies pour violes, de H. Purcell : 1729.
Fantasia, de Taverner, Tallis, Tye... : 1343.
Fantasia 4 vocum, de V. Bakfark : *1274.
Fantasia in eco, d'A. Banchieri : 1413.
Fantasia Ventiduesima, de G. B. della Gostena : *1246.
Farce de la Résurrection Jénin a Paulme : 938.
Farce du Goguelu : 938.
Farce du Mince de Quaire : 935, 936.
Farce du Patimier : 936.
Farce du Povre Johan : 936-937.
Farce du Savetier qui ne respont que chansons : 936.

- Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise (les)* : 1562, 1622, 1635.
Fatal amour... [Pygmalion] : 1669.
Faute d'argent est douleur non pareille : 1249, 1255.
Faute d'argent, c'est la puce en l'oreille : 1139.
Favola di Peleo e di Tetide (La) : 1453.
Felice Roma... [San Alessio] : 1463.
Felicitas beatorum : 1510, 1514.
Felix namque : 863.
Felix Virgo : 768.
Ferías de Madrid (Las) : 1383.
Festin de Trimalcion (le) : 447.
Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena : 1131.
Fête d'Alexandre (la). — *Alexandre's Feast* : 1875, 1877.
Fête de village (la) : 1624.
Fêtes de l'Hymen et de l'Amour (les) : 1667.
Fêtes de Polymnie (les) : 1666.
Fêtes de Thalie (les) : 1651.
Fêtes d'Hébé (les) : 1666.
Fêtes grecques et romaines (les) : 1644, 1653.
Fêtes vénitiennes (les) : 1644, 1645, 1647, 1648.
Fidélité (la) [Les Folies françaises] : 1622.
Fidi amanti (I) : 1132.
Fiesse di Hoüte-s'i-ploù (li) : 1718.
Figaro, voir : *Noces de Figaro*.
Figlio! Tiranno!... [Griselda] : 1477.
Filius prodigus : 1522.
Filles à marier, de G. Binchois : 899.
Filles à marier, basse-danse : *864-865, 940.
Finta pazza Licori (La) : 1453.
Fior di dolcezza : *796-797.
Fiori musicali di diverse compositione : 1904.
Firework Music : 1877.
First Dayes Entertainment at Rutland House by Declarations and Musick after the Manner of the Ancients (The) : 1751.
Fitzwilliam Virginal Book : 1726.
Flora (La) : 1439.
Florabella, voir : *Des edlen Daphnis aus Cimbrien besungne...*
Florando de Castilla : 1381.
Florilegium sacrarum cantionum : 1713.
Florilegium, de G. Muffat, voir : *Suavioris harmonie instrumentalis...*
Florilegium Portense : 1843.
Flos florum : 969.
Flow my Tears : 1352.
Flûte enchantée (la) : 1583, 1915.
Foehs schwantex (Der) : 892.
Folies d'Espagne, voir : *Variations sur les Folies...*
Folies françaises (les) : 1622.
Follia (La) : 1412.
Fontaine de vie (la). — *Musikalischer Lebensbrunnen* : 1855.
Fontaine d'Israël. — *Israelsbrunnlein* : 1846.
Fontegara (Opera intitolata), laquale insegna asonare di flauto : 1318, 1320, 1395.
Formula missæ et communionis pro Ecclesia Wittenbergensi : 1155.
Fors seulement l'actente que je meure : 908, 978.
Fortuna desperata : 1262, 1282.
Fortuna d'un gran tempo : 706.
Fortune las! : 892.
Forza della virtù (la) : 1803.
Foundling Hospital Anthem : 1874.
Fragments de Contrapollonopolis : 449.
Fragments de M. de Lully : 1644.
Fragments du Caire : 448.
Fragments instrumentaux de l'Anonyme : 449.
Franc cuer gentil : 905.
Frauendienst : 747.
French Secular Music of the late Fourteenth Century : 770, 879.
Frische Clavierfrüchte : 1827.
Fronimo : 1242-1243.
Frottole, libro primo, édit. O. Petrucci : 1086, 1096.
Fuga trium vocum in epidiatessarion : 976.
Fuggi, fuggi, o mio core : 1495.
Fugue à trois sujets [l'Art de la fugue] : 1925.
Fugue à trois voix, de J. Ockeghem, voir : *Fuga trium vocum...*
Fugue en ut majeur pour orgue : 1911.
Fugue en ut mineur pour orgue : 1911.
Fugue en mi mineur pour orgue : 1911.
Fugue en sol mineur pour orgue, BWV. 578 : 1910.
Fugue en si mineur pour orgue : 1911.
Fugues en sol majeur, pour orgue, BWV. 576, 577, 581 : 1910.
Fugues et Caprices, de Roberday : 1626.
Fugues (Cinq) et un Quatuor sur le Kyrie, de J. H. Anglebert : 1628.
Fulgens iubar — Puerpera pura — Virgo post partum : 969.
Fundamentum, de H. Buchner : 1260.
Fundamentum organisandi : 861.
Funeral Anthem for Queen Caroline : 1872.
Fuor dell' humido nido : 1422, *1423-1424.
Fy, fy d'amours : 1049.
Gaillardes (Six) et six pavannes avec treize chansons : 1331.

Gaillardes (Quatorze), neuf pavannes, sept branles et deux basses dances : 1284.
Galatea (La) : 1459, 1463, 1469.
Galathea, voir : *Des edlen Daphnis aus Cimbrien...*
Gallans, qui par terre : 1062.
Gambade (la) : 1618.
Garnier (la) : 1622.
Gaude Maria : 979.
Gedanken von der Oper : 1796.
Geharnischte Venus (Die) : 1814.
Geistliche Lieder, de J. W. Franck : 1818.
Geistliche Lieder mit einer neuen Vorrede D. Mart. Luthers : 1161.
Geistliche (50) Lieder und Psalmen 4 stg. auff Contrapunctsweise für die Schulen u. Kirchen im löblichen Fürstenthum Würtemberg : 1156, 1166.
Geistlich Gesangbüchlein, voir : *Wittenbergisch deutsch geistlich Gesangbüchlein*.
Geist und Werden der Musikinstrumente : 357.
Geliebte Adonis (Der) : 1803.
Gelosia : 1495.
Gemmulæ sacræ : 1706.
General History of Music, de Ch. Burney, voir : *A General History of Music*.
Gene al History of the Science and Practice of Music, de J. Hawkins : 1915.
Gens cors, ou Gente de corps : 892.
Genil madonna : 892.
George Dandin : 1573.
Gerusalemme liberata (La), du Tasse : 1453, 1459.
Gerusalemme liberata (La), de C. Pallavicino : 1472.
Geschichte der Musik in Beispielen : 1465.
Gesù nell' orto : 1504.
Ghirlanda di fioretti musicali (La) : 1245.
Giacobbe in Egitto : 1505.
Giasone : 1405.
Gib dich zufrieden und sei stille : 1161.
Gioco della Cieca (II) : 1427, 1428.
Gioco della passerina : 1131.
Gioco dell' oca (II) : 1123.
Gioco di primiera (II) : 1120, 1123.
Gioite al canto mio... [Euridice, de J. Peri] : 1436.
Giona : 1505.
Giulio Cesare : 1873, 1877.
Giunto a la tomba : *IIII-III2.
Giustino : 1873.
Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt, BWV. 18 : 1933.
Gloria, de H. de Lantins : 886, 887.

Gloria, de R. de Loqueville : 885, 886, 887.
Gloria, de Pycard : *818-819.
Gloria ad modum tubæ : 850.
Gloria in excelsis : 651, 665, 886, 887, 1182, 1183.
Gloria, laus et honor : 973.
Gloria tibi, Domine [Codex Ashburnamsis] : *644.
Gloria tibi Trinitas : *1730.
Gloriosæ Virginis Mariæ : *820-821.
Godi pur, alma gradita... [San Alésio] : 1463.
Golzár, ou le Champ de fleurs : 455.
Gondoles de Délos (les) : 1637.
Görlitzer Tabulaturbuch : 1823.
Gottgeheilte Singstunde (Die) : 1817.
Gott ist mein König, BWV. 71 : 1931.
Governor (The) : 1343.
Gracieuse, plaisante : 1260.
Grand Canon, d'André de Crète : 642.
Grande chanson (la) : 226.
Grand et vrai art de pleine rhétorique (le) : 911.
Grand livre de la musique (le), d'al-Fārābī, voir : *Kitāb al-Mūsīqī al-Kabīr*.
Grand Testament (le) : 921.
Grands Chœurs spirituels. — Geistliche Chormusik : 1783, 1784, 1849.
Gravés en lettre d'or dans les marbres du Louvre... [Balle du Roy] : *1557.
Griselda : 1476, 1477.
Grotte de Versailles (la) : 1581.
Grundlagen einer Ehren-Pforte : 1517, 1804.
Guárdame las vacas : 1230.
Guerra (La) : 1367.
Guerre (la) : 1050.
Guerre de Renty (la) : 1050.
Guglielmi Dufay, Opera Omnia : 954, 968, 970.
Guillaume de Dole, voir : *Roman de Guillaume de Dole*.
Guillaume Dufay, son importance dans l'évolution de la musique au XIV^e siècle : 949.
Guillot, un jour estant délibéré : 1048.
Guirlande (la) : 1667.
Gunzé-bád-ávárd, ou le Trésor apporté par le vent : 454.
Haft-Guandj, ou les Sept trésors : 454.
Hamlet : 1744.
Harmonia Parnassia sonatorum : 1709.
Harmonice musices Odhecaton : 986, 1003, 1011, 1026, 1087, 1326.
Harmonie super Odis Horationis : 1264.
Harmonie universelle : 1543, 1592.

- Harmonische Freude musikalischer Freunde*: 1818.
Hecatompithia, or Passionate Centurie of Love: 1347.
Hé, compagnons, reveillons nous: 902.
Heiké monogatari: 308, 312.
Hélas? la fille Guillemin: 942.
Hélas! m'amour, hélas! ma très parfaite amie: 915.
Hélas Olivier Vasselin: *926.
Hélas que pourra devenir mon cuer: 915.
Helikonische Musenlust: 1817-1818.
Herba fresca (L'): 1237.
Hercule: 1875, 1877.
Hé! Robinet, tu m'as la mort donnée: 891, 933.
Hésione: 1648.
Het derde musyck boexken, voir: Musyck boexken.
Heu nos miseros... [Lamentatio damnatorum]: 1514.
Hexachordum Apollinis: 1826.
Hia Yue: 166.
Hieremias Prophetæ Lamentationes: 1084.
Hie vür eyn werder ritter: *753.
Himmlische Lieder: 1706, 1813.
Hippolyte et Aricie: 1583, 1649, 1653, 1658, 1659, 1665, 1666, 1669, 1670, 1674, 1675, *1676-1681.
Hirmologium of Grottaferrata: 642.
Hirondelle (l'): 1624.
His Grief, His Jewel: 1349.
Histoire de la langue musicale: 1175.
Histoire de la musique, de F. J. Fétis, voir: Histoire générale de la musique...
Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e: 954, 974.
Histoire de la musique des origines à la mort de Beethoven: 325.
Histoire de la Nativité. - Weihnachts-historie: 1784, 1856.
Histoire de la Résurrection du Christ. - Auferstehungshistorie: 1776, 1781, 1783, 1856.
Histoire de la Sainte-Chapelle royale du palais: 1593.
Histoire des Cyclopes: 1518.
Histoire ecclésiastique, de Sozomène: 549.1
Histoire ecclésiastique, de Théodoret: 550.
Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours: 470.
Histoires sacrées: 1507, 1509-1515, 1519, 1521, 1522, 1523, 1594.
Historia di Abraham et Isaac: 1508, 1510, 1513.
Historia di Ezechia: 1513, *1518-1519.
Historia di Job: 1510, *1512.
Historia Esther: 1522.
Historia musica: 1469.
History of Music, de J. Hawkins, voir: General History of the Science and Practu...
History of Musical Instruments (The): 355, 360.
Ho-o! le pource Johan [Farce du pauvre Johan]: *937.
Hora decima musicorum Lipsiensium: 1839.
Hor che l ciel et la terra e l vento tace: 1099.
Hore di recreatione (L'): 1124.
Hornepipe d'Angleterre: 1308.
Hortus Musarum: 1296, 1297.
Huc me sydereo descendere jussit Olympo: 992-994.
Hymne à la nuit: 1665.
Hymne à la Sainte Trinité: *631, 633.
Hymne chrétienne d'Oxyrhynchus: 449.
Hymne sur la Pentecôte: 641.
Hymnes de l'Église pour toucher sur l'orgue avec les fugues et recherches sur leur plain-chant: 1626.
Hymnes delphiques: 448.
Hymnes de Mésomède: 448.
Hymnes pour les principales fêtes de l'année: 1627-1628.
Hymni totius anni: 1194.
Hypocondes (les): 1718.
Ich elender Mensch, BWV. 48: 1947.
Ich hatte viel Bekümmernis, BWV. 21: 1934.
Ich scheid mit Leid: *1163-1164.
Ich will bei meinem Jesu wachen... [P. selon saint Matthieu]: 1952.
Ich will dir mein Herze schenken... [P. selon saint Matthieu]: 1952.
Idée du spectacle: 1569.
Idolatria di Salomone (L'): 1505.
Idropica (L'): 1449.
Idylle sur la paix: 1575.
Il bianco e dolce cigno: 1103.
Il est bel et bon, de Passereau: 1234; transcript, de G. Cavazzoni: 1249, 1255.
Il est de bonne heure né: 929, *930-932.
Il estoit une fillette: 1050.
Iliade (l'): 405.
Il libata Dei Virgo nutritrix: 994.
Il m'est avis que je vois Ferrichon: 1033.
Impatience (l'): 1665.
Impériale (l'): 1636, 1637.
Incanto della schiava: 1123.
Inclita stella maris: 969.

Inclite flos orti Gebennensis : 880.
In convertendo : 1664.
Incoronazione di Poppea (L') : 1455, 1468.
Indes galantes (les) : 1644, 1659, 1666, 1667, 1673.
Indiscrète (l') : 1623.
In dulci júbilo, BWV. 608 : 1908.
In excelsis gloria : 810, *811-812.
In exitu (Psaume CXIII) : 650.
In exitu Israel, de G. Binchois : 973, 974.
In hydraulis : 980.
In nomine, de W. Byrd : 1347.
In nomine, d'O. Gibbons : *1730-1731.
In nomine, de Taverner, Tallis, Tye... : 1343.
Innsbrück, ich muss dich lassen : 1269.
In Rama sonat gemitus : 805.
In seculum viellitoris : 849.
Insinuante (l') : 1622.
In splendoribus : 660.
Institutio harmonica (Libri tres de) : 704.
Institutioni harmoniche : 1179.
Instrucción de música sobre la guitarra Española : 1384.
Intabolatura di lauto, de F. Spinacino : 1208.
Intabolatura di lauto, libro primo-quarto, édit. Petrucci : 709.
Intabolatura di liuto, édit. Marcolino da Forli : 1227.
Intabolatura d'organo, libro primo, de J. Buus : 1251.
Intabolatura nova di varie sorte de Balli da sonare per arpichordi, clavicembali, spinette et manichordi : 1237, 1284.
Intabolatura de lauto, Libro Quarto, de J. A. Dalza : 1208, 1211.
Intabolatura Valentini Bacfar transilvani Coronensis, Liber primus : 1299.
Intavolatura cioè Ricercari, Canzoni, Himni, Magnificati : 1248.
Intavolatura de li madrigali di Verdeletto da cantare et sona e nel lauto : 1226.
In te Domine speravi per trovar pietà in eterno : 1097.
Intonationi d'organo : 1223, 1254, 1256.
Introduction to Practicall Musicke, voir : A Plaine and Easie Introduction...
Inventane più se più se ne puo : 1495.
Inventioni à deux voix pour clavier, BWV. 772 : 1918.
Io che sinhòr le piante : 1495.
Io mi rivolgo in dietro : 1235.
Iphigénie-en Tauride : 1653.
Isis : 1574, 1582, 1583, 1585.

Israël en Egypte : 1872, 1874, 1875, 1879.
Issé : 1648.
Itene all' ombra degli ameni faggi : 1429.
Ite suspir la dove amor vi mena : *1092-1093, 1095.
Jaimintya Upanishad : 194.
Ja que li ne s'i attende : 912.
Jardin de Falerina (El) : 1688.
J'ay cherché la science : 1063.
J'ayme bien mon amy : 1033.
J'ayme le cœur de m'amy : 1234.
J'ay pris amors a ma devise : 891, 892.
Jean, Jean, quant tu t'en yras : 1034.
Je me plains piteusement : 901.
Je m'en vois au vert bois : 933.
Je m'y levay par un matin : 934.
Je ne demande autre de gré : 911.
Je ne fay plus : 917.
Je ne puis vivre ainsi toujours : 912, 913.
Je ne requier de ma dame : 878.
Je ne vis oncques la pareille : 891, 900.
Jephthe, de Carissimi : 1508, 1509, 1510, 1511, 1522.
Jephthe, de Haendel : 1870, 1875, 1876.
Jephthé, de Pinolet de Montclair : 1653.
Jerusalem mirabilis : 725.
Jesu Christes milde moder : 809.
Jesu, meine Freude, BWV. 227 : 1941, 1942, *1943.
Jesu Redemptor (Kyrie) : 633.
Jesus Christus unser Heiland : 1909.
Je suis Amour le grand maître des dieux : 1316-1317.
Je suis tellement amoureux : 1063.
Je suy defait se vous ne me refaites : 878.
Je suy exent entre aman pour amour : 879.
Je suis à vous : 1051, *1052.
Jeu d'Adam et Eve (le) : 727, 730.
Jeu de la Feuillée (le) : 765.
Jeu de Robin et Marion (le) : 740, 756, 765.
Jeu de Saint Nicolas (le) : 730.
Je vous pri que j'ai un baysier : 877.
Je vous pri, mon très doux ami - Tant que notr' argent dure : 905.
Job (Livre de) : 363.
Job, de Carissimi, voir : *Historia di Job*.
John, come kiss me now : 1230.
Jonas, : 1510, 1511.
Joseph et ses frères : 1874, 1875.
Josue, de M. A. Charpentier : 1522.
Josue, de Haendel : 1875, 1876.
Journal, de J. Evelyn : 1464.

Journal de la cour de Louis XIV : 1598, 1600.

Journal du printemps (le) : 1838.

Jouissance vous donnerai : 1056, 1287.

Joye me fuit et douleur me queurt sevre : 913.

Joyeux penser et souvenir : 899.

Jubilat Deo : 679.

Judas Macchabée : 1870, 1875, 1876, 1877.

Judicium Salomonis, de Carissimi :

1509, 1510, 1511, 1520.

Judicium Salomonis, de M. A. Charpentier : 1522, 1602.

Juditha triumphans : 1505.

Judith, sive Bethulia liberata : 1522.

Jugement dernier (le), de Carissimi, voir : *Extremum Dei Judicium*.

Justa (La) : 1367.

Justus ut palma : 681.

Kaddish : 366.

Kalenda maya : 830, 852.

Kāthaka Upanishad : 136.

Kausika-sutra : 205.

Kausitaki Upanishad : 160, 200.

Ketabé-aghāni, voir : *Kitāb al-Aghāni*.

Kimigayo : 307, *316.

Kiné-iradj : 454.

Kiné-Siavoche : 454.

King Arthur : 1755.

Kitāb al Adwār, ou le *Livre des cycles musicaux* : 573, 574, 576.

Kitāb al-Aghāni, ou le *Livre des chansons* : 456, 457, 530.

Kitāb al-Mūsīqī al-Kabīr, ou le *Grand livre de la musique* : 534, 536, 573.

Kitāb-ech-Chifā : 532, 573.

Knight of the burning Pestle (The) : 1758.

Kontakion de la Nativité : 641.

Kyrie eleison : 664, 665-666, 682, 749, 1182, 1183.

Kyrie [Buxheimer Orgelbuch] : *862-863.

Kyrie [Manuscrit de Faenza] : *860-861.

Kyrie, de A. de Cabezon : 1372.

Kyrie orbis factor : 682.

La belle se siet au pié de la tour : 902, *903, 927.

Laboravi : 1664.

La dama le demande : 1372.

La despourvue et la bannie..., d'Ockeghem : 909.

La despourvue et la bannye..., de Caron : 915.

Lætabundus exultet fidelis chorus : 883.

Lætatus sum : 1451.

La fille qui n'a point d'ami : 1053.

Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata : 1452.

Lagrima di San Pietro : 1109.

Lai du Chèvrefeuille : 755.

Laissez la verde couleur, de P. Certon : *1058.

Laissez la verde couleur, d'A. Le Roy : *1312.

Laissez la verde couleur, de M. de Saint-Gelais : 1300.

Lamentatio damnatorum : 1509, 1514, 1523.

Lamentations, édit. Petrucci : voir : *Lamentationum Jeremie...*

Lamentations de Jérémie (Livre des) : 363.

Lamentationum Jeremie Prophete : 973.

Lamentazione di Jeremia : 1501.

Lamento d'Arianna : 1451, 1452.

Lamento di Tristano : 854.

La mer était tranquille au lever de l'aurore... [les *Éléments*] : *1650.

La mia speme e vanità : 1497.

La mort plutôt que consentir : 1050.

L'amour de moy si est enclose : *1032.

L'amour, la mort et la vie : 1050, *1051.

L'amy Baudichon : 935.

Lang-t'ao-cha : 296, *297.

Languir me fais sans t'avoir offensée : 1288, *1289-1290.

Languiissante (la) : 1624.

Languiissante clarté... [Ballet de la Nuit] : *1558.

Lanquan li jorn son lonc en mai : 748.

La nuit froide et sombre : 1063.

Laodicea e Berenice : 1416.

La Pastorella mia : 1313.

La plus belle et douce figure : 878, 895.

La plus jolie et la plus belle : 878.

Larmes (les) : 1616.

Larras tu cela Michault : 1055.

Larynx et Phonation : 64.

Lasciar il velo : 1236.

Las! je me plains : 1234.

La tricoton, coton, la tricotée... [Farce du Mince de Quaire] : 935-936.

Lauda Sion Salvatorem : 723.

Laudate Dominum in sanctis ejus : 1007.

Laudate pueri Dominum : 1608.

L'autre jour par un matin, de M. Gascongne : *927-928.

L'autre yor per un matin, transcript. de M. A. da Bologna : 1225.

L'autre d'antan, l'autrier passa : 909.

L'autrier en ung vert bocaiige : 929, 934.

L'autrier m'aloie esbanoyant : 934.

Lauttenbuch : 1268.

La villanella non e bella - O Maria noli flere : 963.

- Le bien que j'ay par foy d'amour conquis* : 1143.
- Leçons de Ténèbres*, de F. Couperin : 1608-1609, 1638.
- Leçons de Ténèbres*, de M. de La Lande : 1607.
- Leçons de Ténèbres*, de M. Lambert : 1604.
- Le content est riche* : 1234, 1271.
- Le corps - Corpusque meum* : 1012.
- Le corps s'en va* : 1293.
- Lectiones sacrae novem ex libris Hiob* : 1084.
- Le dieux d'amours, sires de vrais amours* : 876.
- Le fil de la vie de tous les humains...* [Isis] : *1583-1584.
- Leonora (La)* : 1253.
- Le perfide Renaud me fuit...* [Armide] : 1579, *1580.
- Les douleurs dont me sens tel somme* : *903-905.
- Le serviteur hault guerdonné* : 905.
- Le souvenir de vous me tue* : 916.
- Les trois filles* : 935.
- Leto leta concio* : 844, *845.
- Lettera amorosa* : *Se i languidi* : 1452, 1492.
- L'homme armé* : 933, 978, 1173.
- Libellus cantionum catholicarum* : 1706.
- Liberazione di Ruggero dall' isola di Alcina (La)* : 1439.
- Liber de natura et proprietate tonorum* : 979.
- Liber primus*, voir : *Intabulatura Valentini Bacfarc*.
- Libertés (les)* : 1545.
- Libro (Quarto)*, de J. A. Dalza, voir : *Intabulatura de lauto...*
- Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* : 1370.
- Libro (Il primo) dell' Arie a una e a due voci*, de D. Belli : 1493.
- Libro delle Canzoni alla napolitana* : 1115.
- Libro (Il primo) delle Sinfonie et gagliarde* : 1397.
- Libro (Il primo) de madrigali*, de M. Flecha le Jeune : 1368.
- Libro (Il terzo) de Madrigali...* dove si contengono le Vergine : 1106.
- Libro de tientos y discursos de música practica y theorica de organo, intitulado Facultad orgánica* : 1374.
- Libro (Il primo) di madrigali*, de Palestrina : 1107.
- Libro (Il primo) di madrigali*, de H. Schütz : 1774, 1781.
- Libro (Il secondo) di Recercari*, de J. Buus : 1251.
- Libros (Los seys) del Delphin de música de cifra para tañer vihuela* : 1372, 1376.
- Libro sull' Arte del danzare* : 1380.
- Lieder*, édit. H. Ott. voir : *Neue Lieder* (121).
- Liederbuch*, édit. A. von Aich : 1164.
- Liederbuch*, édit. E. Eglin : 1164.
- Liederbuch*, édit. P. Schoeffer : 1164.
- Lieder und Psalmen*, de L. Osiander, voir : *Geistliche Lieder und Psalmen*.
- Lieux funestes...* [Dardanus] : 1669.
- Ligeois égagi (Li)* : 1718.
- Li-ki*, ou *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies* : 160, 184, 188, 195, 198, 201, 211, 283.
- Li-king-ichouan t'ong-kia*, ou *Explication générale du livre classique des rites* : 287.
- Linotte effarouchée (la)* : 1622.
- Livre XXII^e, contenant XXVI chansons nouvelles...*, édit. P. Attaignant : 1061.
- Livre (le Septième) contenant vingt et quatre chansons à cinq et six parties*, édit. T. Susato : 1035.
- Livre d'Airs de cour mix sur le lutz*, d'A. Le Roy : 1316, 1317.
- Livre (Premier) de chansons*, de P. Certon : 1057.
- Livre de chansons nouvelles d'Orlande de Lassus* : 1063.
- Livre (Quatrième) de clavecin*, de F. Couperin : 1636.
- Livres de clavecin (les quatre)*, de F. Couperin : 1638.
- Livre de clavier de Vincentius de la Faille* : 1706.
- Livre (Second) de danseries*, édit. P. Attaignant : 1332.
- Livre (Troisième) de danseries*, édit. P. Attaignant : 1307.
- Livre (Septième) de danseries*, édit. P. Attaignant : 1332.
- Livre (Quart) de danseries*, de J. d'Estrée : 1563.
- Livre (Cinquième) de guitte, d'A. Le Roy* : 1271.
- Livre de Jéxtrah* : 133.
- Livre (Sixième) de luth*, d'A. Le Roy : 1271, 1316.
- Livre (Premier) de luth de M. Jean Paule Paladin, contenant fantaisies, motetz, madrigales...* : 1299.
- Livre de Mélanges*, de C. Le Jeune : 1068.
- Livre de Meslanges*, édit. A. Le Roy et R. Ballard : 1049, 1058.
- Livre (Premier) de pièces choisies pour l'orgue*, de L. Marchand : 1630.
- Livre des cérémonies* : 632.

Livre des cycles (le), voir : *Kitdb al-Adwar* : 497.
Livre (Second) des Meslanges, de C. Le Jeune : 1069.
Livre des Meslanges, de P. Ronsard : 987, 1013.
Livre des morts (le) : 195.
Livre (Premier) de pièces de clavecin, de Rameau : 1657.
Livre (Quart) de tabulature de luth, d'A. de Rippe : *1305-1306.
Livre (Tiers) de tabulature de luth contenant vingt-et-un pseaulmes, d'A. Le Roy : 1314.
Livre (Premier) d'Odes de Ronsard, de P. Cléreau : 1059.
Livre (Premier, Second...) d'orgue, de J. Boyvin : 1629.
Livre (Premier) d'orgue, de Grigny : 1630, 1904.
Livre (Premier) d'orgue, de G. Jullien : 1629.
Livre (Premier) d'orgue, de P. Du Mage : 1630.
Livre d'orgue contenant cinq messes suffisantes pour tous les tons de l'Eglise : 1628.
Livre (Premier) d'orgue contenant deux suites du 1^{er} et 2^e tons : 1630.
Livre d'orgue de Monsieur Babou : 1715.
Livre d'orgue des Frères croisés : 1714.
Livre plaisant et très utile pour apprendre à faire et ordonner toutes tablatures : 1205.
Llibre Vermell : 845.
Locheimer Liederbuch : 1164.
Lodi della musica : 1245.
Lois, de Platon : 396.
L'ordre ne dit mye de lever matin [Farce de la Résurrection Jenin...] : 938.
Lotto amoroso..., voir : *Un lotto amoroso...*
Lourdault, garde que tu feras : *934.
Love in a Tub : 1744.
Lovers made Men : 1749.
Lucidarium in arte musicæ planæ : 785.
Luculentum theatrum musicum : 1297.
Ludus super Anticlaudianum : 842, 852.
Lustgarten : 1810, 1833.
Lustige Madrigalien und Canzonetten : 1816.
Lux purpurata radii - Diligite iustitiam : 792.
Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española : 1384.

Ma bouche rit et ma pensée pleure : 908, 1035.
Macbeth : 1753.
Madame de nom : 942.
Madame, je suis plus joyeux : 890.
Maddalena (La) : 1453.
Ma douce amour, je me doy bien complandre : 875.
Madrigale a un dolce usignolo : 1131.
Madrigali, canzonette, arie, stanze e scherzi diversi, de D. Brunetti : 1493.
Madrigali e Canzonette spirituali, de S. Bonini : 1493.
Madrigali guerrieri ed amorosi : 1453.
Madrigali novi de diversi excellentissimi musici. Libro primo de la Serena : 1099.
Madrigali per cantare e sonare a una e doi e tre soprani, de L. Luzzaschi : 1492.
Madrigali spirituali, de Monteverdi : 1443.
Madrigali spirituali, de Palestrina : 1500.
Madrigaux, de H. Schütz, voir : *Libro (Il primo) di madrigali*.
Maestro (El) : 711, 1375.
Magdalena (La) : 1293.
Magnificat : 649, 830, 1134.
Magnificat, BWV. 243 : 1940, 1943-1945, 1950, 1961.
Magnificat, de P. Claudel [Cinq grandes odes] : 641.
Magnificat, de N. Formé : 1593.
Magnificat, de C. Goudimel : 1143.
Magnificat, de Victoria : 1364.
Magnificat allemand : 1785.
Magnificat... pour toucher sur l'orgue suivant les huit tons de l'Eglise (le) : 1626.
Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus et deux préludes, le tout mis en la tabulature des orgues : 1279, 1280, 1281.
Magnificat (collection de), de S. Aguilera de Heredia, voir : *Canticum Beatissimæ Virginis*.
Magnum opus musicum : 1081.
Mahābhārata : 274.
Main se leva bele Aeliz : 836- *837.
Maintenant les vertus sacrées quittant leur céleste séjour : *1553-1554.
Maitrāyana Upanishad : 136, 156, 189.
Maitre à danser (le) : 1380.
Maitres chanteurs de Nuremberg (les) : 736.
Male bouche la decevable - Circumderunt me viri mendaces : 1012.
Ma maîtresse, d'A. Brumel, transcript. de F. Spinaccino : *1210-1211.

Ma maistresse et ma plus qu'aultre amy, de J. Ockeghem : *909, 942, 978.
Manfredina (La) : 854-*855.
Man mei longe him liven wene : 804.
Manuscrit dit des Basses danses de la bibliothèque de Bourgogne (le) : 1028, 1383.
Mapa armonico práctico : 1697.
Ma peine n'est pas grande : 1050.
Marche des Gris-vêtus (la) : 1622.
Marchon la dureau : 942.
Mariage de la musique avec la danse (le) : 1569.
Mariage d'Hébé (le) : 428.
Mariage d'Orphée et d'Eurydice (le) : 1459.
Mariage forcé (le) : 1573.
Maria zart von edler Art : 1258, *1262-1263.
Martin menoit, de C. Jannequin, transcrip. d'A. Gabrieli : 1255.
Martin menoit son pourceau au marché, de C. de Sermisy : 1049.
Martyres : 1510, 1514.
Mascarade de la foire Saint-Germain : 1550.
Mascarade du Paradis d'amour : 1547.
Mascarades : 1059.
Mascarate piacevoli et ridicolose per il Carnevale : 1122.
Mascherata di Ninfe di Senna : 1439.
Mascherata di soldati : [Metamorfosi musicale] : 1131.
Maschere di bergiere : 1428, 1429.
Masque in Honour of Lord Hay : 1749.
Mater digna Dei : 1010.
Mater ora filium : *814.
Mater pia Dei : 1009.
M'avete chiarito tiranne pupille : 1517.
Médée : 1646, 1652.
Medieval Latin and Roman Lyric : 742.
Megiddo Ivories (The) : 359.
Mélanges Masson : 360.
Mélicerte : 1573.
Melodiae sacræ, de P. Bonhomme : 1713.
Melodia Olympica : 1351.
Melodieën van Hendrick van Veldekes Liederen (De) : 748.
Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes, introduction musicale : 550.
Meloqueo y maestro (El) : 1697.
Melothesia : 1739, 1740.
Mémoire adressé au Roi : 1382.
Mémoires, de Dubois : 1593, 1598.
Mémoires, de Manseau : 1602.

Mémoires chronologiques, d'Armona : 1379.
Mémoires historiques, de Sseu-ma Ts'ien, voir : *Che-ki*.
Mémoires sur la musique des Chinois tant anciens que modernes [Mémoires concernant les Chinois] : 283.
Memor esto verbi tui : 1036.
Meslanges, édit. A. Le Roy et R. Ballard, voir : *Livre de Meslanges*.
Meslanges, de P. Certon : 1060.
Meslanges de sujets chrestiens, cantiques, litanies et motets : 1594.
Meslanges d'Orlande de Lassus (les) : 1034.
Mes pensées ne me laissent une heure : 1011.
Messa a quattro voci da cappella : 1451.
Messa a quattro voci et Salmi : 1451.
Messe allemande, voir *Deutsche Messe*.
Messe à l'usage ordinaire des paroisses : 1629.
Messe Cunctipotens : 1627.
Messe de Besançon : 777.
Messe de Saint Jacques, voir : *Missa Sancti Jacobi*.
Messe en si mineur, BWV. 232 : 1845, 1926, 1955-1959, 1961.
Messe Notre-Dame : 768, 769, 771-772, 776-777, 1170.
Messe pour les couvents : 1629.
Messes (Cinq) en plain-chant musical : 1597.
Messie (le) : 1869, 1870, 1872, 1874, 1876, 1877, 1880.
Metamorfosi musicale (II) : 1129, 1131.
Métamorphoses (les), d'Ovide : 1459.
Métamorphoses, de R. Strauss : 1913.
Método... para aprender a tocar la guitarra a lo español : 1384.
Microcosmia : 1381-1382.
Mignonne je me plains : 1069.
Mijana : 568.
Mijn hert altijd heeft verlangen : 1003.
Milanese (la) : *1229.
Mille regretz de vous habandonner : 997.
Mimi (la) : 1622.
Mince de Quaire, voir : *Farce du Mince...*
Mio ben, teco il tormento... [Orfeo, de L. Rossi] : 1462.
Mirabilis testimonia tua : 1608.
Miracle de Théophile (le) : 730.
Miracles de Notre Dame (les) : 730.
Mirantische Maultrommel : 1819.
Mirantisches Flötlein : 1819.
Mirie it is while sumer ilast : 752, 805.

- Mirror for Magistrates* : 1343.
Miscellany of Tottel : 1343.
Miserere mei Deus, de M. de La Lande : 1607.
Miserere mei Deus, de Lully : 1598, 1599.
Miséricorde au pèbre vicieux, (Psaume LI) : 1139, *1140, 1142.
Missa Æterna Christi munera : 1179, 1181.
Missa Alma Redemptoris, de L. Power : 823.
Missa Alma Redemptoris Mater, de J. Mouton : 1016.
Missa Alma Redemptoris, de Victoria : 1364.
Missa Au travail suis : 978.
Missa Ave Maria, de A. de Févin : 1019, 1020, - transcrip. de M. de Barberiis : 1232-1233.
Missa Ave Maria, de P. de La Rue : 1002-1003.
Missa Ave Regina, de Victoria : 1364.
Missa Ave Regina cœlorum : 964.
Missa Ave sanctissima Maria : *1002.
Missa de Batalla : 1365.
Missa de Beata Virgine : 1005-1007.
Missa, Caput, de G. Dufay : 961-963 965.
Missa Caput, de J. Ockeghem : 978.
Missa Conceptio tua : 1000.
Missa Cujus vis toni : 976, 978.
Missa Cunctipotens : 1280, *1281.
Missa Da gaudiorum præmia : 823.
Missa Da pacem Domine : 1250.
Missa de feria : 1001.
Missa De plus en plus : 978.
Missa Di dadi : 992.
Missa Dolores gloriose recolentes : 1001.
Missa super Dringhs : 1008.
Missa D'ung aultre amer : 992.
Missa Ecce ancilla Domini, de G. Dufay : 960-961, 964.
Missa Ecce ancilla Domini, de J. Ockeghem : 978.
Missa Ecce ancilla Domini, de J. Regis : 980.
Missa Fors seulement : 978.
Missa Gaude Barbara : 1018.
Missa Hercules dux Ferrariæ : 241, 989, *990, 994.
Missa in illo tempore : 1450.
Missa Ista est speciosa : 1001, *1002.
Missa Kyrie Fons : 1280.
Missa La mort de saint Gothard : 959, 963.
Missa Le serviteur : 981.
Missa L'homme armé, d'A. Brumel : 1004-1005, *1006.
Missa L'homme armé, de G. Carissimi : 1515.
Missa L'homme armé, de L. Compère : 1011.
Missa L'homme armé, de G. Dufay : 964.
Missa L'homme armé, de V. Faugues : 981.
Missa L'homme armé, de J. Ockeghem : 978.
Missa L'homme armé, de J. Regis : 964.
Missa L'homme armé super voces musicales : 988-989, *990.
Missa Ma maistresse : 978.
Missa Mater Patris : 991.
Missa Mente tota : 1020-*1021.
Missa Mi-Mi, ou Missa Quarti toni : 978.
Missa Nos autem gloriari : 1001.
Missa O bone Jesu : *1340.
Missa O Regem cœli : 1170.
Missa O sacrum convivium : 1170.
Missa Pange lingua : *991, 995.
Missa Papæ Marcelli : 1173, 1186.
Missa Pater noster : 1170.
Missa pro defunctis, d'E. Du Caurroy : 1592.
Missa pro defunctis, d'É. Moulinié : 1594.
Missa Prolationum : 978.
Missa pro victoria : 1365.
Missa Quinti toni : 978.
Missa Resurrexi : 1001.
Missa Rex seculorum : *823-825.
Missarum liber primus, de Palestrina : 1192.
Missa Salve Regina : 1364.
Missa de Sancta Anna : 1003.
Missa Sancti Jacobi : 954-958.
Missa Sans cadence : 1016-1017.
Missa Scala Aretina : 1695.
Missa Se la face ay pale : 963.
Missa super Si dederò : 1018.
Missa sine nomine, de G. Dufay : 951, 952-953, 954, 957.
Missa sine nomine, de J. Ockeghem : 978.
Missa Sub tuum præsidium : 981.
Missa Veni Creator : 1170.
Missa Verbum incarnatum : 887.
Missus est Gabriel angelus : 1013.
Mistère de la Passion : 892, 935.
Mistereo de Elche : 743.
Mit Freud' fahr ich dahin : 1874.
Mitridate Eupatore, rè di Ponto : 1476.
Mobarak-Bad, ou Sois bénit : 519.
Molin de Paris : 860.
Mon cuer chante joyeusement : 897.
Mon cuer me fait : 902.
Monflambert (Ia) : 1622.
Mong-k'i pi-t'an, ou Causerie écrite à Mong-k'i : 287.
Mon mary m'a diffamé : 1056.

Mon mignault - Gratieuse plaisante : 913.
Monophonetica : 1813.
Mon seul et sanglé souvenir : 912.
Mon seul plaisir, ma douce joye : 891, 905, 936, 1293.
Monsieur de Pourceaugnac : 1573.
Monumenta polyphoniae liturgicae sanctae Ecclesiae romanae : 964.
Mourir me fault : 915.
Moroudj al-dhahab, ou les Prairies d'or : 456.
Moroudj-ahab, voir : *Moroudj al-dhahab*.
Morra (La) : 1260, 1327.
Mort de Jésus (la). - *Der Tod Jesu* : 1857.
Morte che fai? : 1095, 1097.
Morte che vuoi : 1095.
Morte di Saul (La) : 1505.
Morte d'Orfeo (La) : 1459.
Mort, j'appelle de ta rigueur : 921.
Mort ou Mercy : *1054.
Mort sans soleil : 1061.
Mort tu as navré de ton dart : 908.
Mosè legato a Dio : 1505.
Motecta ad canendum tam cum quatuor, quinque, sex et octo vocibus, quam cum instrumentis composita : 1373-1374.
Motectus : 892.
Motet de sainte Suzanne : 1608.
Motet pour les Trépassés : 1523.
Motets, de Campa : 1664.
Motets à deux chœurs de H. Du Mont : 1597.
Motets à une, deux, trois, quatre et cinq parties avec symphonie et basse continue : 1600.
Motets à voix seule avec la basse continue : 1603.
Motets de Messieurs Lalande, Mathau, Marchand l'aîné, Couprin et Dubuisson... : 1607.
Motets (Treze) musicaux avec un prélude le tout réduit en la tablature des orgues : 1279, 1281.
Motets pour la chapelle royale : 1608.
Mottetti de la corona : 1019.
Mottetti e madrigali per cantar solo : 1502.
Moucheron (le) : 1622.
Moultier (le) : 1619.
Mulliner Book (The), A Commentary : 1344.
Muse Plantine (la) : 1638.
Musette (la) : 1665.
Musette en rondeau (la) : 1666, 1671.
Musica boscareccia : 1811.
Música de España (La) : 1375.
Música de las cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio (La) : 754.
Musica genialis latino-germanica : 1819.

Musica getutscht und ausgezogen : 1205.
Musica instrumentalis deudsch : 1205.
Musical Grammarian (The) : 1734, 1736.
Musica nova, accomodata per cantar et sonar sopra organi et altri strumenti : 1249, 1327, 1328.
Musica Teusch (ou Teutsch) : 1265, 1266, 1318.
Musica transalpina, Livre I : 1346; *Livre II* : 1348.
Musica und Tabulatur auf die Instrument der kleinen und grossen Geygen auch Lautten : 1266, 1318.
Musica vespertina lipsiaca : 1837.
Musiche, de D. M. Megli : 1493.
Musiche a una, due e tre voci, de M. da Gagliano : 1493.
Musiche da cantar solo, de S. d'India : 1493.
Musiche sacre e morali, de D. Mazzocchi : 1494.
Music in the Baroque Era : 1394.
Music in the Middle Ages : 744.
Music in the Renaissance : 970.
Musick's Hand-Maid : 1728, 1739.
Musick's Monument : 1735.
Musick's Recreation on the Lyra Viol : 1735.
Musikalische Bibliothek : 1871, 1927.
Musikalische (l'avierübung) : 1827.
Musikalische Exequien : 1778, 1872.
Musikalische Friedensfreud : 1817.
Musikalische Gemütsergötzung : 1817.
Musikalischer Parnassus : 1827.
Musikalische Rüstammer : 1820.
Musikalischer Zeit erreiber : 1817.
Musikalisches Blumenbüschlein : 1827.
Musikalisches Lexikon : 1895.
Musikalisches Tafelkonfekt : 1816.
Musikalische Sterbensgedanken : 1826.
Musikalische Tugend-und Jugendgedichte : 1816.
Musik des Mittelalters und der Renaissance (Die) : 946.
Musique de Guillaume Costeley : 1063.
Musique de Joye : 1299, 1327, 1331.
Musique grecque (la) : 632.
Musique pour cordes, percussion et célesta : 1913.
Musurgia seu praxis musicae : 1205.
Musurgia universalis : 1508.
Musyck boecken (Het derde) : 1332.
My Ladye Nevells Booke : 1346.
Mystère de la Passion : 1293.
Mystérieuse (la), de F. d'Agincourt : 1624.
Mystérieuse (la), de F. Couperin : 1637.
Nachthorn (Das) : 850.
Nach Willen dein : 1265.

- Nadabindou Upanishad* : 133.
Nais : 1666.
Nāradaçiksha : 180, 326.
N'aray-je jamais mieux que j'ay : 916.
Nativitas, voir : *Alleluia*, *Nativitas...*
Nātyaḍstra : 319, 324, 331, 333.
Nātyaveda, ou la Science du Théâtre : 321.
Navaroise (la) : 1383.
Negrina (La) : 1367.
Nella più verde età : 1495.
Nero : 1866.
Nesciens Mater virum : 1014.
Neue Clavierübung : 1827.
Neue geistliche und weltliche Lieder : 1122.
Neue musikalische Ergetaligkeit : 1817.
Neuer Deutscher Parnass : 1813.
Neue Deutsche geistliche Gesenge... für die gemeinen Schulen : 1156, 1165.
Neue Lieder (121) von Berühmten dieser Kunst gesetzt : 1164.
New Lessons for the Cittern and Gittern (A Book of) : 1735.
New Oxford History of Music (The) : 752, 753.
Niais de Sologne (les) : 1623.
Nihanshoki : 143.
Nobilis, humilis : 808.
Nobiltà di Roma (La) : 1245.
Noces de Figaro (les) : 1463.
Non curi la mia pianta o fiamma o gelo... [*Dafne*, de J. Peri] : 1432.
Non è al mondo il maggior stento : *1090.
Nonne Deo subjecta erit anima mea : 1593.
No, no, ch'io non voglio amar : 1495.
Non piango, e non sospiro o mia cara Euridice... [*Euridice*, de J. Peri] : 1436.
Note Martinet (la) : 852.
Notus in Judæ : 1579.
Noubât-gharnāta : 539.
Nouchine-labhanān : 455.
Nous sommes de l'ordre de saint Babouin, de L. Compère : 1012.
Nous sommes de l'ordre de Saint Babouin [Farce de la Résurrection Jénin...] : 938, *939-940.
Nouveau système de musique théorique : 1646.
Nouvelles suites de pièces de clavecin : 1623, 1675.
Nova vobis gaudia : 884, 887.
Nove cantum melodie : 974.
Novorouzé-bozorgue, ou la Grande fête du printemps : 454.
Nozze di Peleo e di Teti : 1557.
Nuit de Noël (la), de Corelli, voir : *Concerto grosso pour la nuit de Noël*.
Nunc dimittis : 649.
Nun komm, der Heiden Heiland, BWV. 61 : 1933, 1934.
Nuove musiche (Le) : 1428, 1430, 1432, 1437, 1492.
Nuper rosarum flores : 968, 970.
Nymphes des bois, déesses des fontaines : 911.
Oase Siva und ihre Musik (Die) : 361.
O beata Trinitas : 666.
Obras de musica para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezon : 1203, 1371.
Occasional Oratorio : 1870, 1877.
Occhi miei lassì poi che perso haveti : 1093.
O combien est heureuse : 1300.
Octonaires de la vanité et inconstance du monde (les) : 1146.
Odorum quas vulgo madrigales appellamus, liber I-II : 1368.
Ode à sainte Cécile : 1875.
Ode Kouan Kiu : 293, *294-295.
Oden und Lieder, de G. Voigtländer : 1813.
Odes, d'Horace : 1264.
Odes, de G. Voigtländer, voir : *Oden und Lieder*.
Odhecaton, voir : *Harmonice Musices Odhecaton*.
O dieux quel est le sort dont je suis poursuivie?... [B. de la Déliv. de Renaud] : *1555.
O di infelice : *1094.
O Domine Jesu Christe : 994.
O doux regard, o parler gracieux : 1051.
O du armer Judas : 1270.
Odysée (l') : 405.
Edipe, de P. Corneille : 1573.
Edipe-roi (Edipo tiranno) : 1422.
Œuvre (Cinquième), de Corelli : 1646.
Offertoria totius anni : 1194.
Officium defunctorum : 1364.
Officium Hebdomadæ sanctæ : 1364.
Offrande musicale (l'), BWV. 1079 : 778, 1912, 1925, 1926.
O filii : 725, 732.
O flamma divini amoris : 1594.
O flos in divo arē - Sacris pignoribus dotata : 883.
O genma - Sacer pastor barensium - Beatus Nicolaus : 969.
O gloriosa Regina : 981.
Oiseaux (les) : 430.
Old Hall Manuscript (The) : 816, 817, 820.
Olimpiade (l') : 1488.
Olindo e Sofronia : 1494.
Olympique, (XI^e) : 432.

- O Maria virgo pia* : 1015.
Ombres errantes (les) : 1622.
O Mensch beweine dein' Sünde gross, BWV. 622 : 1907.
Ovide, ou l'Espérance : 487.
Omniun bonorum plena : 987, 1010, 1011.
O morire o libertal... [La Dori] : *1470.
Omphale : 1648.
Ondes (les) : 1622.
Onni diletto ed omni bel piacere : 790.
On the Musical Modes of the Hindus : 319.
Opella nova I : 1853.
Opella nova II : 1847.
Opera nova de Balli : 1331.
Opus melicum, methodicum et plane novum : 1160.
O quam fulges in etheris : 1015.
Oraison funèbre de Schütz : 1772.
Oratorio de l'Ascension, BWV. II : 1949, 1957.
Oratorio de Noël, BWV. 248 : 1924, 1949, 1951, 1953.
Oratorio de Pâques, BWV. 249 : 1949, 1960.
Orbecche : 1422.
Orchésographie : 1292.
Oreste, d'Euripide : 422, 448.
Orfeo, de Monteverdi : 1119, 1201, 1261, 1324, 1353, 1397, 1434, 1442, 1446-1448, 1449, 1455, 1458, 1462, 1463, 1468, 1469.
Orfeo, de L. Rossi : 1459, 1462, 1471.
Orfeo ed Euridice, de Gluck : 1656, 1759.
Orgelbüchlein, BWV. 599-644 : 1895, 1907.
Orientis partibus : 843.
Origine des sciences (l') : 100.
Oriki : 220.
Orlando, de Haendel : 1873.
Orlando furioso, de l'Arioste : 1459.
Ormino : 1465.
Oraison à Notre-Dame : 911.
Oronte, de Cesti : 1467.
Oronthee, de Lorenzani : 1645.
O rosa bella : 891, 933.
Orphée, de Gluck, voir : *Orfeo ed Euridice*.
Orphée, de Rameau : 1665.
Orphenica lyra : 1376.
Or sus au coup : 1255.
Or sus tous humains, frappez en vos mains (Psaume XLII) : *1141.
Or sus vous dormez trop : 850.
O sacrum convivium : 1179.
O salutaris hostia : 1003.
Oseletto silvagio : 791.
O sonno o della queta humida ombrosa : *1105-1106.
O Stella maris, de M. A. da Bologna : 1223.
Ote to stavro - O quando in cruce : 637, *638.
O triomphale diamante : 1093.
Ouranguigue, ou l'Hymne du trône : 454.
Ouvertures, de J. S. Bach, voir : *Suites pour orchestre*.
O voi ch'in arid' ossa : 1517.
Oxyrhynchus Papyri : 632.
Pacifique (la) : 1568.
Paduana Hispania : 1385.
Paisible domaine : 1062.
Paladins (les) : 1660, 1666.
Palagio d'Atlante (II) : 1459.
Palästinalied : 748.
Palyse-bân : 455.
Pange lingua gloriosi : 991.
Pange lingua, d'A. de Cabezon : 1372.
Pantomime (la) : 1637.
Paradis d'amour, voir : *Mascarade du Paradis...*
Parangon des chansons (le) : 1053, 1208.
Paraphrase des psaumes de David en vers français par Antoine Godeau : 1595.
Parce heu, parce jam o Jesu mi : 1514.
Parergon musicum : 1837.
Par fin despit je m'en iray seulleite : 1332.
Parfum impérissable (le) : 1188.
Paride : 1790.
Parnaso (El) : 1376.
Parnaso español de madrigales y villancicos : 1369.
Parsifal : 738, 749, 1588.
Partenza amorosa : *Se pur destina* : 1452.
Partenza di Roma a Napoli (La) : 1719.
Parthenia : 1725, 1729.
Parthenia In-violata : 1733.
Partita en si mineur, BWV. 831 [Clavierübung II] : 1920.
Partitas, BWV. 825-830, voir : *Suites allemandes*.
Par ung vert pré : 933.
Pasithée : 1308.
Passacaille, de Biber : 1403.
Passacaille en ré mineur, de D. Buxtehude : 1830.
Passacaille en si mineur, de F. Couperin : 1622, 1636.
Passacaille et fugue en ut mineur, BWV. 582 : 1910, 1915.
Pass'e mezzo nel liuto [Metamorfosi musicale] : 1131.
Passerose de beauté, la noble flour : 875.
Passione, d'A. Ariosti : 1505.

- Passione*, de J. A. Perti : 1504.
Passione di Gesù Cristo (La) : 1857.
Passion selon Broches (la) : 1857,, 1868, 1877.
Passion selon saint Jean (la) : 1868, 1937, 1938, 1939-1940, 1951, 1952, 1953, 1961.
Passion selon saint Marc (la) : 1857, 1951.
Passion selon saint Matthieu (la) : 1137, 1857, 1915, 1940, 1946, 1951-1954, 1961.
Passions selon saint Luc, saint Jean, saint Matthieu, de H. Schütz : 1784, 1785, 1856.
Pastor fido (II), de Guarini : 1427.
Pastor fido (II), de Haendel : 1867.
Pastourelle en un vergier : 878.
Pater : 660, 679, 682.
Pavana italiana : 1384, 1385.
Pavana muy llana : 1384.
Pawlr schwantcz (Der) - Rubinus, ou *Der Bauern schwanz* : 892.
Pazzia senile (la) : 1129, 1131.
Peccantem me quotidie : 1014.
Pêcheurs de perles (les) : 71.
Pelléas et Mélisande : 305, 1649.
Pellegrini al sepolcro di N. S. (I) : 1857.
Pene d'amore : *1515, 1517.
Pentateuque (le) : 363.
Perceval le Gallois ou le Conte du Graal : 738, 749.
Perfidissimo volto : 1429.
Per me si che va deserto : 1495.
Pernette (la) : 902.
Perrot viendras-tu aux nocces : 1034.
Persée : 1575, 1584.
Pervigilium Veneris : 782.
Petite Camusette! A la mort m'avez mis : 909, 933.
Petite Pince-sans-rire (la) : 1637.
Petites Crémières de Bagnolet (les) : 1622.
Petit labyrinthe harmonique. - *Kleines harmonisches Labyrinth* : 1919.
Petits concerts spirituels. - *Kleine geistliche Konzerte* : 1778, 1779, 1782, 1852.
Petrouchka : 101.
Pfaffen schwanz (Der) : 863.
Phaéton : 1575.
Philomèle séraphique (la) : 1604, 1706.
Pia et fortis mulier : 1521.
Pianto della Madonna : 1451.
Pièces de luth en musique, de Ferrine : 1615.
Pièces de luth sur les différens modes, de Ch. Mouton : 1617.
Pièces de violes, de F. Couperin : 1635, 1637.
Pièces pour le violon, édit. Ballard : 1569.
Pie Jesu, Domine : 1592.
Pieuse alouette (la) : 1604, 1706.
Pills to purge Melancholy : 1757.
Pimpinone oder die ungleiche Heirat : 1805.
Pirithoüs : 1651.
Pirro e Demetrio : 1756.
Plaindre m'estuet de ma damme jolye : 879.
Plains de plours et de gémissements : 899.
Plaisanteries : 1518.
Planctus ante nescia : 752, 804.
Plasmatoris humani generis - Verbigine : 885.
Platée : 1651, 1659, 1666.
Plaude, lætare Gallia : 1598.
Pleurs de Philomèle (les) : 1714.
Plorate filii Israel... [Yephthé] : 1508, 1514.
Plus de regretz (Plus nulz regretz), transcript. de M. A. da Bologna : 1225.
Plus n'estes ma maïstresse : 997.
Plus nulz regretz grandz, moiens et menuz, de J. des Prés : 997.
Plus tu cognois que je brusle pour toy : 1059.
Poetica, de G. G. Trissino, voir : *Ars Poetica*.
Poétique, d'Aristote : 396, 397, 427.
Poétique, d'E. Neumeister : 1856.
Poi che gli eterni imperi... [Euridice, de J. Peri] : 1436.
Point du jour (le) : 1638.
Polyhymnia caduceatrix et panegyrica : 1845.
Pomerium artis musicæ mensuratae : 701, 785.
Pomo d'oro (II) : 1467, 1489, 1790.
Pomone : 1573, 1642.
Pompe funèbre : 1637.
Pontifici decori speculi : 882.
Porqué de la música (El) : 1697.
Portigaler : 1383.
Portingaloise (la) : 942, 1383.
Pos de chantar m'es pres talentz : *731.
Possente spirito... [Orfeo, de Monteverdi] : 1397, 1468.
Poule (la) : 1623.
Pour la doulour, l'annoy, le grief martire. - *Qui dolente n'aura veu en sa vie* : 877.
Pour mesdisans ne pour leur faulx : 877.
Pourquoy non ne veul-je morir : 1003, 1029.
Pourtant si je suis brunette : 1234.
Practica musicæ : 1010.
Pratum musicum : 1208.
Preambeln [Ein neues sehr künstlich's Lauten'w'ch] : 1266.
Preambel oder Fantasey : 1228, *1267.
Preces ecclesiasticæ : 1592.

Prélude et fugue en ré majeur, BWV. 532 : 1910.
Prélude et fugue en mi bémol (Triple), BWV. 552 : 1911-1912, 1920.
Prélude et fugue en sol majeur, BWV. 541 : 1910.
Prenez sur moy vostre exemple amoureux : 891, 909.
Prenez pitié du mal que j'endure : 1056.
Presque transi, un peu moins qu'estre mort : 908.
Pressante Angélique (la) : 1624.
Prière du prisonnier (la), voir : *Prisoner's Song*.
Prière pour les musiciens : 914.
Prières, d'A. Hammerschmidt. - *Musicalische Andachten* : 1849.
Prières d'E. Neumeister. - *Fünffachen Kirchenandachten* : 1856.
Prières avant et après les repas : 1134.
Prince de Noisy (le) : 1653.
Princesse d'Élide (la) : 1573, 1576.
Princesse de Navarre (la) : 1666.
Principessa fidele (La) : 1476.
Principio di virtù : 854.
Printemps (le) : 1069.
Prisoner's song (The) : 752, 804.
Problèmes musicaux : 379, 383, 390, 399, 424.
Proclusiones musicae : 1713.
Promptuarium musicum : 1843.
Prophètes (Livre des) : 363.
Prophètes du Christ (les) : 727.
Prophetess (The), or *the Story of Dioclesian* : 1755.
Prophetiae Sibyllarum : 1082, 1083.
Propos de table : 397.
Prose della volgar lingua : 1100.
Proserpine : 1574, 1581, 1584.
Proverbes (Livre des) : 363.
Prudenza giovenile (La), appelé ensuite : *La Saviezza giovenile* : 1129.
Psalmes de David translatez de plusieurs auteurs, et principalement de Cle. Marot : 1139.
Psalmes mises en musique par Maître Pierre Certon : 1315.
Psalmes, Sonets and Songs of sadnes and pietie : 1346.
Psalmi Davidis pœnitentiales : 1084.
Psautier des batailles (Psautier LXVIII) : 1137, *1138, 1139.
Psalmes (Livre des) : 363.
Psalmes, de C. Marot : 1137.
Psalmes de David, de H. Schütz : 1776, 1781, 1784, 1845.
Psalmes (Cent cinquante) de David, mis en musique par Pascal de, L'Estocart : 1146.
Psalmes (les CL) de David mis en musique... par Claude Le Jeune : 1146.

Psalmes de David (les), mis en rime française, par Clement Marot et Theodore de Bèze..., mis en musique... par Claude Goudimel : 1135, 1143.
Psautier d'Anvers de 1541, voir : *Psalmes de David translatez de plusieurs auteurs...*
Psautier de Becker (le) : 1777, 1782.
Psautier pseudo-romain : 1139.
Psyché, de M. Locke : 1753.
Psyché, de Lully, comédie-ballet : 1573, 1753 - opéra : 1574, 1576-1577, 1581, 1582, 1584.
Psyche Debauch'd : 1753.
Pues a mi desconsolado : 1372.
Puisqu'aultrement : 929, 942.
Puisque je suy cyprianés : 879.
Puisqu'en deux cuers : 1293.
Puisque vivre en servitude : 1061.
Purgatoire (le) [la Divine comédie] : 783.
Purpura de la rosa (La) : 1689.
Pygmalion : 1659, 1667.
Pyrame et Thisbé, de Rebel et Francœur : 1653.
Pyrame et Thisbé, de Shakespeare : 1747.
Pythique (I^{re}) : 414, 447.
Pythique (II^e) : 432.
Pythique (X^e) : 414.
Pythique (XII^e) : 409, 435.
Quant li rossignols s'escrie : *753.
Quam dilecta tabernacula : 1664.
Quam pulchra es : 822.
Quand' amor i begl' occhi : *1226-1227.
Quand ce beau printemps je voy : 1316.
Quand de vous seul je perds la vue : 909.
Quand' io penso al martire : 1235.
Quand l'Aquilon fougueux... [Dardamus] : 1673.
Quand mon mari vient du dehors : 1062.
Quando i oselli canta : 787-788.
Quando surge l'aurora : 1111.
Quando vegio rinverdire : 742.
Quand un cordier cordant : 1062.
Quant compagnons s'en vont juer : 877.
Quant le joly Robinet : 1034.
Quare fremuerunt, de M. de La Lande : 1607.
Quare fremuerunt, de Lully, 1579, 1598.
Quart Livre (le) : 1026, 1103.
Quatricinia (Vingt-quatre) : 1839.
Que douce est la violence : *1535.

- Quel excès de douleurs en cet éloignement : *1538.
 Quel fronte signorille in paradiso : 892.
 Quelque pauvre homme que je soye : 913.
 Quels biens!... [Hippolyte et Aricie] : *1676.
 Quem queritis in cœlum ascendisse : 729.
 Quem queritis in præsepe : 729.
 Quem queritis in sepulchro : 724, 726, 728, 729.
 Que ne vous requinquiez-vous, la vieille? : 1137.
 Querele di Venere su l'ostinato Adone (Le) : 1496.
 Qui dat nivem sicut lanam : 1608.
 Qui griève ma cointise, se jou l'ai? : 842.
 Qui passus est pridie : *844.
 Qui velatus facie fuisti : 994.
 Quodlibet, BWV. 524 : *1929, *1930.
 Radamisto : 1869, 1873.
 Râgavibodha : 319.
 Raghsé-galha, ou la Danse des fleurs : 487.
 Rahé-gol ou le Chemin des fleurs : 455.
 Râmâyana : 274, 278.
 Rapimento di Cefalo (Il) : 1437.
 Rappel des oiseaux (le) : 1623.
 Rappresentazione di Anima et di Corpo : 1427, 1428, 1460, 1500.
 Ravvolse il volo : 1495.
 Reçalatache-charafia, fi sana at-el-mausiqui, voir : Risâlat al-Shihâbiya...
 Recanetum de musica aurea a Magistro Stephano Vanneo : 706.
 Récit fort gracieux qui traite de la vie et de la mort de la zarabanda : 1383.
 Recordare : 1259.
 Recueil de toutes les sortes de chansons nouvelles rustiques et musicales, et aussi qui sont dans la déploration de Vénus : 1032.
 Re di Spagna (Il), voir : Spagna (La).
 Redit ætas aurea : 807.
 Regem confessorum : 1015.
 Régente (la) : 1638.
 Regina Cœli : 1189.
 Règles de la seconde rhétorique (les) : 873.
 Regular Rubertina : 1318, 1395.
 Regularis Concordia anglicæ nationis : 728.
 Religion du Vêda (la) : 137.
 Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant français : 1543.
 Remarques sur les messes à 16 parties d'Italie : 1522.
 Renart le nouvel : 764.
 Reniement de saint Pierre (le) : 1602.
 Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie le 1^{er} octobre 1639 : 1503.
 Reposons-nous entre nous amoureux : 911.
 République (la) : 379.
 Requiem, K. 626, de Mozart : 1874.
 Requiem burlesque latin et français (le) : 1518.
 Requiem pro defunctis : 971.
 Res d'Allemagne : 848.
 Respects qui me donnez la loy : *1540.
 Résurrection Jénin a Paulme, voir : Farce de la Résurrection.
 Resurrexi et adhuc : 728.
 Resurrezione (La) : 1857, 1867.
 Resveillies vous et faites chiere lye : 876.
 Resvelons-nous, resvelons, amoureux : 902.
 Retable des merveilles (le) : 1382.
 Réveil-matin (le) : 1622.
 Réveur (le) : 1618.
 Rex celi Domine : *758.
 Rhétorique des Dieux (la) : 1617.
 Ricercari da cantare et da sonare d'organo, de J. Buus : 1250.
 Ricercari, Motetti, Canzoni, de M. A. da Bologna : 1223.
 Rigueda : 137, 139, 143, 158, 160, 320, 321, 322, 323.
 Rimes françaises et italiennes : 1070.
 Rinaldo : 1484, 1756, 1758, 1867, 1872.
 Risâlat al-Shihâbiya fi l-sindat a mûsikîya : 471, 577.
 Risaletuch-Chehabiyeh fi sindat-ul musiki, voir : Risâlat al-Shihâbiya...
 Rise of Music in the Ancient World, East and West (The) : 360.
 Risvegliatemi pensieri : 1495.
 Rite maiorem Jacobum - Artubus summis - Ora pro nobis : 954, 969.
 Ritorno d'Ulisse in patria (Il) : 1455, 1584.
 Rivoluzioni del teatro musicale italiano (Le) : 1469.
 Robertsbridge Codex : 713, 856.
 Robinet se veut marier : 933.
 Rodelinda : 1873.
 Rodrigo : 1867, 1877.
 Roi David (le) : 1139.
 Roland : 1575, 1578, 1582, 1585.
 Rolanda (La) : 1253.
 Romances y letras : 1691.
 Roman de Fauvel (le) : 700, 766, 857.

- Roman de Guillaume de Dole (le)* : 834, 836-837.
Roman de la Rose (le) : 834, 899, 914, 923.
Roman de la Violette (le) : 834.
Roman de Renart (le) : 834.
Rosa das rosas : *744.
Rosamond : 1756.
Rosaura (La) : 1476.
Rossignols spirituels (les) : 1604, 1706.
Rote de Rode : 1293.
Rousin (le) : 942.
Ro. chan-tchéragh, ou la Lampe brillante : 455.
Royal Consort (The) : 1734.
Royne du Ciel qui du layt virginal : 1012.
Ruth (Livre de) : 363.
Sabzébahâr, ou le Vert du printemps : 455.
Sacræ Cantionculæ tribus vocibus : 1442.
Sacræ symphonix, d'A. et G. Gabrieli : 1202, 1254, 1324, 1330.
Sacri concentus, de L. Hodimont : 1713.
Sacri concentus, de L. Pietkin : 1715.
S'aincy estoit que ne feust la noblesse : 875.
Saint Thomas honour we : *829-830.
Saisons (les Quatre) : 1418.
Saïta Sakura, ou les Cerisiers en fleurs : *317.
Saliare carmen : 438.
Salmacida spolia : 1750.
Salomon : 1875.
Salve Pater creator omnium - Felix et beata : 883.
Salve Regina, antienne : 830.
Salve Regina, de P. Hofhaimer : 1259.
Salve Regina, de J. des Prés : 1003.
Salve Regina, d'A. Schlick : 1258.
Salve Virgo, de M. A. da Bologna : 1223.
Sāmaveda : 194, 320, 321, 322, 326.
Sāmavidhāna Upanishad : 160.
Samedi de Lazare : *642-643.
Samson : 1872, 1875, 1876.
Samuel (Livre I de) : 363.
San Alessio : 1459-1460, 1463, 1469.
Sancta Genitrix : 892.
Sancta Trinitas, d'A. de Févin : 1282.
Sancti Dei omnes : 1015.
Sanctissime Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros ac vesperæ pluribus decantandæ cum nonnullis sacris concentibus : 1449.
Sanctus : 651, 665, 682, 724, 1182, 1183.
Sanctus, de L. Masini : 794.
San Giovanni Battista : 1504.
Sangitadarpana ou Miroir de la musique : 339.
Sangita ratnākara : 180.
Sans faire de vous départie : 940.
San Sigismondo : 1505.
San Stefano : 1505.
Santa Cecilia : 1505.
Sant' Agnese : 1505.
Sant' Elena al calvario : 1857.
Sarvê-sahi, ou le Cyprès élancé : 454.
Satiro (Il) : 1427.
Saül : 1875, 1877.
Sauvages (les) : 1623.
Saviezza Giovenile (La), voir : Prudenza giovenile (La).
Scanderberg : 1653.
Scaramella fa la galla : 1097.
Scelta (Prima) di Villanelle a due voci da sonarsi in qualsivoglia istrumento : 1114.
Scherzende Musenlust (Die) : 1816.
Scherzi musicali a tre voci : 1445, 1777.
Scherzi musicali cioe Arie et Madrigali in stilo recitativo : 1453.
Se Alixandre et Hector fussent en vie : 875.
Secourés moy ma Dame par amours : 1287.
Secret des Muses (le) : 1616.
Sederunt : 759.
Seelewig : 1789.
Seigneur Dieu ta pitié : 1063.
Seigneurs et dames que Dieu gard...
[Farce du Goguelu] : 938.
Se il duol non finirà : 1495.
Se je vous ay bien loyaulment amée : 876.
Se Joly Cesar, Rolant et roy Artus : 875.
Se la face ay pale : 905.
Selva di varia ricreatione nella quale si contengono varii soggetti : 1124, 1125, 1245.
Selva morale e spirituale : 1451.
Selva sin amor (La) : 1687.
Sémélé : 1875.
Se mes deux yeux peussent à vous parler : 876.
Se par plour ou par dueil mener : 877.
Sept Dernières Paroles du Christ en croix (les) : 1783, 1784.
Se que me muero... [le Bourgeois gentilhomme] : 1576.
Serenata, BWV. 173 a : 1938.
Serse, de Haendel : 1873.
Serse, de L. Rossi : 1471 - avec ballets de Lully, voir : Ballet de Xerxès.
Serva padrona (La) : 1805.
Set (The Seventh) : 1735.
Seule a part moy : 912.

Seule esgarée de tout : 899.
Shango : 230, 233.
Si bona suscepimus : 1282.
Sibylla Libyca II : *1083.
Sicilien (le) : 1573, 1576.
Sicut cervus desiderat : 1174.
Sicut lilium inter spinas : 1007.
Sicut malus : 1260.
Siège de Metz (le) : 1050.
Siege of Rhodes (The) : 1752, 1753.
Si envieulx et faulx : 1054.
Signor mio caro : 1272.
Si j'ay esté vostre amy : 1051.
Si je m'en vois : *1309-1311.
Si je trespasse entre tes bras, Madame : 1059.
Silla : 1868.
Silva de sirenas : 1376.
Sinfonia, d'A. Stradella : 1414.
Sinfonie da camera, de J.-N. Hamal : 1717, 1720.
Singende Muse an der Pleisse (Die) : 1820.
Si parvenir je puis : 1056.
Sirena amorosa (La) : 1406.
Sit nomen Domini benedictum : 1282.
Sœur Monique : 1622.
Sombres déserts, retraite de la nuit : *1544.
Sonadas, de Luis Milan : 1398.
Sonata over Toccata, de M. Uccellini : 1393.
Sonata pian e forte : 1330, 1413.
Sonata sopra Sancta Maria : 1450.
Sonate, op. 4, de M. Uccellini : 1409.
Sonate accademiche : 1407.
Sonate a 2, 3, 4, è 5, stromenti d'arco ed altri, de J. Rosenmüller : 1836.
Sonate aus dem B. : 1827.
Sonate concertate in stilo moderno, de D. Castello : 1403, 1413.
Sonate da camera, de J. Rosenmüller : 1836.
Sonate en ut dièse mineur, de Beethoven : 1923.
Sonate en sol mineur pour flûte, BWV. 1020 : 1921.
Sonate en trio, BWV. 1040 : 1921.
Sonate over Canzoni, de M. Uccellini : 1393.
Sonates (Six) pour deux hautbois et basse, de Haendel : 1866.
Sonates pour flûte et basse, BWV. 1030-1035 : 1921.
Sonates pour viole de gambe et clavier, BWV. 1027-1029 : 1921.
Sonates pour violon et basse, BWV. 1014-1019 : 1921.
Sonates (Dix) à quatre parties, de H. Purcell : 1738.
Sonates à trois parties, de H. Purcell : 1737.

Sonates (Six) pour le clavecin, de H. Renotte : 1719.
Sonates et Partitas pour violon seul, BWV. 1001-1006 : 1921.
Sonés ces nachaires : 850.
Sonetti harmonizzati : 1494.
Sonetz de P. de Ronsard : 1070.
Songe d'une nuit d'été (le) : 1747, 1755, 1762.
Songs (XX) : 1341.
Sorgenlägerin : 1812.
Sospirate aura celesti... [Euridice, de J. Peri] : 1436.
Spagna (La) : *865-866, 1211, 1261, 1380, 1383, 1384.
Spagnoletto (Lo) : 1380.
Spanieler : 1383.
Spaniol, de Hans von Constanx : 1384.
Spaniol, de J. Kotter : 1383.
Spaniol Kochersperg : 1261.
Spanish Pavan (The) : 1385.
Spanyöler Tancz : 1384.
Sphinx : 428.
Spiegel der Orgelmacher und Organisten : 1204.
Spiritata (La) : 1256.
Sponsus : 727, 728.
Stabat iuxta Christi crucem : 804.
Stabat Mater, de J. des Prés : 1232.
Stabat Mater, de G. B. Pergolese : 1488.
Statira (La) : 1476.
Stirps Jesse flori geram : 760.
Strambotti d'ogni sorte et sonetti alla bergamasca gentilissimi da cantare in su liuti et variati stromenti : 1088.
Stratagèmes de l'Amour (les) : 1644.
Studentenmusik : 1836.
Studentenschmaus : 1811.
Studies in Medieval and Renaissance Music : 947, 961, 966.
Studio dilettevole : 1129.
Suavioris harmoniae instrumentalis hypochematicæ Florilegium : 1838.
Suite en mi, de Rameau : 1622-1623.
Suite en la mineur pour flûte traversière, BWV. 1013.
Suites, de Clérambault, voir : Livre (Premier) d'orgue contenant deux Suites.
Suites pour luth, BWV. 995-996 : 1920.
Suites pour orchestre, ou Ouvertures, BWV. 1066-1069 : 1924.
Suites pour violoncelle seul : BWV 1007-1012 : 1921.
Suites allemandes, BWV. 825-830 : 1918, 1919.
Suites anglaises, BWV. 806-811 : 1740, 1918.
Suites de pièces pour le clavecin, de Haendel : 1869.

- Suites françaises*, BWV. 812-817 : 1918, 1920.
Suivons les lois qu'Amour... [les Fêtes d'Hébé] : 1671.
Sulla ruota di fortuna... [Rinaldo] : *1484-1485.
Sultane (la) : 1637.
Sumér is icumen in : 764, 810, 813.
Summa artis rhythici vulgaris dic-taminis : 785.
Summa musicæ : 708.
Sunt rosæ mundi breves : 1578.
Suonerà l'ultima tr mba : 1495, 1517.
Super flumina Babylonis (Psaume CXXXVII) : *1143-1144.
Suppliantes (les) : 422.
Surgit Christus cum tropheo : 963.
Sur la Charité : 1514.
Sur le petit pont : 934.
Sur le Purgatoire : 1514.
Surprises de l'Amour (les) : 1667.
Surrexit Christus, spes mea : 1521.
Susanna : 1875.
Susanne un jour, transcript. d'A. Gabrieli : 1255; transcript. de Francisque : 1616.
Suspir soavi : 1094.
Sus un fontayne en remirant : 879.
Symphoniæ sacræ, de H. Schütz : 1777, 1778, 1779, 1782, 1784, 1847.
Symphoniæ unius, duorum, trium, IV et V instrumentorum, de N. a Kempis : 1393.
Symphonies, de L. van Beethoven.
V^e, en ut mineur : 1465.
VII^e, en la majeur : 389, 761.
IX^e, en ré mineur : 123.
Tablature pour le jeu d'orgues, espi-nettes et manécordions sur le plain chant de Cunctipotens et Kyrie fons... : 1279.
Tabulatura nova : 1823.
Tabulatur auff die Lautten : 1266.
Tabulaturbuch auff die Lauten : 1269.
Tabulaturbuch uff die Lut : 1268.
Tablature de lutz en diverses formes : 1298.
Tabulaturen ethicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten : 714, 1204, 1258.
Ta-chao, ou Grande concorde : 284.
Tafelmusik : 1818.
Taittiriya Aranyaka : *322.
Taittiriya Brāhmana : 134.
Taittiriya Upanishad : 146, 160.
Takhté-Ardachir, ou le Trône d'Arda-chir : 454.
Takhté-Tāghdis : 454.
Tambourin (le) : 1666.
Tamerlano : 1873.
Tancia (La), ovvero il Podestà di Colognole : 1462, 1463, 1465.
Tancredè : 1648.
Tāndya Mahā Brāhmana : 141, 147, 185, 191.
Tan gran poder assa Madre [Can-tigas de Santa Maria] : *754.
Tannhäuser : 738, 749.
Tant de travail : 1055.
Tanto l'afano : 915.
Tant que vivray en âge florissant : 1234, 1287, 1321.
Tantri : 255.
Tanz im alten Egypten nach bildli-chen und inschriftlichen Zeugnissen (Der) : 359.
Tart ara mon cuer sa plaisance : 911.
Tcheou-li : 192.
Tchong-yuan yin-yun ou Rimes de la Chine proprement dite : 298.
Teatro alla moda (II) : 1481.
Teatro armonico spirituale (II) : 1501, 1507.
Teatro critico universal : 1698.
Te Deum, hymne : 728, 729, 730.
Te Deum, de G. Binchois : 973.
Te Deum, de M. A. Charpentier : 1602.
Te Deum, de Hændel : 1868, 1872.
Te Deum, de Lully : 1575, 1579, 1598, 1599.
Te Deum pour la paix d'Utrecht, voir : Utrecht Te Deum.
Telemaco : 1476.
Télémaque : 1758.
Télémaque ou les Fragments des Modernes : 1644.
Tempête (la) : 1753.
Tempio armonico della Beatissima Vergine : 1500.
Temple de la gloire (le) : 1666.
Temple of Kawa (The) : 358.
Tendres plaintes (les) : 1666.
Tenori e Contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto : 1208.
Tentavit Deus Abraham : 1523.
Terminez mes tourments... [Isis] : 1582.
Terpsichore Musarum : 1563, 1564-1565, 1566, 1568, 1834.
Terribilis est locus iste : 968.
Terrible dame : 912.
Teseo : 1873.
Testament (le), de F. Villon, voir : *Grand Testament (le)*.
Testament de Belleville : *1566-1567.
Testament de l'âne : 1518.
Thais : 70.
Theatrum Musicum : 1297.
Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach : 1916.
The milde lomb isprad o rode : 804.
Theodora : 1876.

- Theodosius* : 1754.
Thesaurus harmonicus : 1276, 1533, 1616.
Thesaurus Musicus : 1297.
Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies : 370.
Thésée : 1574, 1579, 1581, 1584.
Thétis : 1665.
Thétis et Pélée : 1652.
The Ways of Zion (Funeral Anthem) : *1874.
Tic-toc-choc (le) : 1638.
Tigrane : 1476.
Timide (la) : 1623.
Timor et tremor venerunt super me : 1082.
Tin que tin tin : 1307.
Tintelores : 1307.
Tirsi e Clori : 1452.
Tirsi, Filli e Clori che in verde prato di variati fiori cantano : 1131.
Toccata et fugue en ré mineur, BWV : 565 : 1910.
Toccata et fugue en fa majeur, BWV : 540 : 1910.
Toccatas pour clavier, BWV : 910-916 : 1918.
Toccate e partite d'intavolatura di cembalo : 1405.
Tombeau de Mexangeau (le) : 1616.
Tonos castellanos : 1691.
Tonos humanos a cuatro voces : 1691.
Tosca (la) : 73.
Tous mes amys : 1293.
Tou de qui la rigueur m'a fait cesser de vivre... [B. de Tancrède] : *1554.
Trachiniennes (les) : 426, 1875.
Tragédie de sainte Catherine : 1712.
Tragédie de saint Lambert : 1712.
Tragédie de saint Laurent : 1712.
Traité contre les jeux publics : 1382.
Traité de la fugue : 1183.
Traité de la musique théorique et pratique : 1530.
Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels : 1657.
Transilvano (Il) : 1252, 1257.
Trattado de glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos en la música de violones : 1319, 1374, 1395, 1396.
Trattato della musica scenica : 1461.
Trattenimenti da villa : 1131.
Trattenimenti musicali : 1409.
Traviata (la) : 70.
Tre fontane : 854.
Très brève et familière introduction pour entendre et apprendre par soy-mesme à jouer toutes chansons réduictes en la tabulature du lutz avec la manière d'accorder ledict lutz : 710, *1286-1287.
Trésor d'Orphée (le) : 1616.
Très piteux, de tout espoir fontaine (Lamentatio S. Matris Eccl. Constantinopolitanae) : 905.
Triaca musicale : 1122.
Tribularer si nescirem : 1521.
Tricoteuses (les) : 1638.
Tringalore : 933, 1307.
Triomphe de l'Amour (le), de J. del Encina : 1377.
Triomphe de l'Amour (le), de Lully : 1644.
Triomphe des Sens (le) : 1651.
Trionfo del Tempo e del Disinganno, (Il) appelé ensuite Il Trionfo del tempo e della Verità : 1867, 1875, 1877.
Trionfo di Camilla (Il) : 1475.
Tristan, de Chrétien de Troyes : 738.
Tristan et Iseut, de Bérout et Thomas : 755.
Tristan et Isolde, de R. Wagner : 735.
Triste plaisir et douloureuse joye : 897, 940, *941.
Tristes apprêts, pâles flambeaux... [Castor et Pollux] : 1669.
Triumph of Time and Truth (The), seconde version d'Il Trionfo del Tempo e della Verità : 1877.
Trois mains (les) : 1623.
Trop plus secret : *1029-1030, - transcript. pour luth : 1265.
Trouvère (le) : 1463.
Trouvères et Minnesänger : 747.
Ts'ing-p'ing-tiao, ou Chant au ton paisible : *295-296.
Tu autem : 756.
Tu disois que j'en mourrois : 1234.
Türk Musikîsi nazariyati, de S. Z. Ezgi, voir : Ameli ve Nazari Türk Musikîsi.
Türk Musikîsi Nazariyati, de R. Yekta : 576.
Turn, turn then thine Eyes... [The Fairy Queen] : *1765-1766.
Tu solus, qui facis mirabilia : 994.
Tuti Name : 173.
Ulisse nell' isola di Circè : 1704.
Ultimi miei sospiri : 1103.
Une fois avant que mourir : 942.
Un franc archer à la guerre s'en va : 1012.
Un gay bergier : 1055.
Ung compagnon pour prendre ses esbatz : 1053.
Un jour Catin : 1048.
Un jour vis un foulon : 1062.
Un lotto amoroso con una battaglia a dieci nel fine et accomodatavi la intavolatura di liuto alle arie, ai balli et alle canzonette : 1124.

Un soir bien tard : 1048.
Upanishad (les) : 133, 189.
Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie : 1892.
Utilis et compendiaria introductio : 1264.
Ut Phœbi radiis : 994.
Utrecht Te Deum and Jubilate : 1867, 1874.
Ut tuo propitiatus : 806.
Valeriano in carcere : 1496.
Variations canoniques sur le choral de Noël, BWV. 767-769 : 1912.
Variations pour Goldberg, BWV. 988 : 1912, 1919, 1920, 1921.
Variations sur les Folies d'Espagne : 1620.
Varie sorte de Balli da sonare per arpicordi, clavicembali, spinette et manichordi : 1237.
Variété de Lute Lessons : 1729.
Va t'en souspir, je t'en supplie : 894.
Vater unser, BWV. 636 : 1908.
Vedro il mio sole : 1429.
Veglie di Siena (Le), ovvero i varii humori della musica moderna : 1128, 1130.
Venez regretz, venez il en est l'heure : 1011, 1012.
Vengeance Nostre Seigneur : 935.
Veni ad Petrum : 961.
Venite, adoremus Dominum — Salve Sancta æterna Trinitas : 881.
Venite pastores : 1522.
Venus and Adonis : 1754, 1755.
Venuskränzlein : 1810.
Verbum caro factum est : 1009.
Vergers fleuris (les) : 1622.
Vergine voir : *Libro (II terzo), de Madrigali dove si contengono...*
Verneuil (la) : 1638.
Versi spirituali : 1257.
Vespro della Beata Vergine da concerto composto sopra i canti fermi : 1450.
Vestiva i colli : 1107.
Vexilla Regis prodeunt : 1194.
Viceré d'Egitto : 1505.
Victimæ paschalis laudes : 723, 1936.
Viderunt : 759.
Villageoise (la) : 1619.
Villana de Getafe (La) : 1383.
Villanelli a tre voci : 1713.
Villotta alla contadinesca [Metamorfosi musicale] : 1131.
Vir frugi et Pater familias : 1510, 1513.
Virginité (la) [les Folies françaises] : 1622.
Virgo rosa venustatis : 974.
Vision of the Twelve Goddesses (The) : 1748.

Vita humana (La), ovvero Il Trionfo della pietà : 1460, 1507.
Vita in ligno moritur : 1268.
Vive le Roy des Parisiens (le) : 1628.
Vive le Roy et sa présence : 1036.
Vive ma dame par amours : 892.
Vivezze di Flora e Primavera : 1131.
Vivons folastres, vivons : 1050.
Voi vi doleste... [Orfeo, de Monteverdi] : *1446-1447.
Vor deinen Thron tret' ich hiermit, BWV. 668 : 1912.
Vostre bageronette m'amiette : 1012.
Vostre bruit et vostre grant fame : 905.
Vostre cuer je supply : 1061.
Vous estes trop jeune : 1055.
Vous l'avez, s'il vous plaist : 1035.
Vous marchez du bout du pié, Marionette : 914, 933.
Voyage d'un Français en Italie fait dans les armées 1765-1766 : 1474.
Voyage de Chaudfontaine (li) : 1718.
Vultum tuum deprecabantur : 1020, *1022.
Wahrlich, ich sage euch : 1521.
Walkyrie (la) : 74.
Walsingham Variations : 1349, *1726-1727.
Wascha mesa, ein Welscher Tanz : 1268.
Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd, BWV. 208 : 1937, 1949.
Water Music : 1877.
Weltliche Arien und Canzonetten : 1816.
Weltliche Oden : 1814.
Werther, de Goethe : 73.
Winchester Troper (The) : 805, 807.
Wittenbergisch deutsch geistlich Gesangbüchlein : 1156, 1165.
Worldes blis ne last no throwe : 804.
Ya Ghazel yabou'il Iba : 568.
Yajurveda : 160, 321.
Yazdan-afarid, ou Création du Dieu : 454.
Yédi Karadeniz Türküsti ve bir Horon : 579.
Yo-ki, ou Mémorial de la musique : 283, 292.
You go to certain Misery... [The Fairy Queen] : *1764.
Zabaione musicale (II) : 1131.
Zais : 1666, 1674.
Zambeccara (La) : 1253.
Zefiro torna : 1777.
Zéindor, roi des Sylphes : 1653.
Ziré-Keçaran : 454.
Zéphyre : 1667.
Zoroastre : 1586, 1659, 1665, 1666, 1674, 1675.

TABLE ANALYTIQUE

TABLE ANALYTIQUE

ÉLÉMENTS ET GENÈSES

L'ACOUSTIQUE ET LA MUSIQUE, par Jacques BRILLOUIN.

Objet de l'acoustique et disciplines dont elle relève. Son domaine propre : la sensation. Difficulté de définir certains termes. Relations entre les faits scientifiques et les doctrines esthétiques . . .	3
LE SON, PHÉNOMÈNE PHYSIQUE : Le bruit, mouvement vibratoire désordonné. Le son, mouvement périodique	5
I. CINÉMATIQUE DES OSCILLATIONS : Définition de l'oscillation ou vibration	6
<i>Mouvement périodique</i> : Période d'un mouvement. Unité de fréquence : le hertz. Le mouvement sinusoïdal : mouvements en phase ou en opposition. Séries de Fourier. La fondamentale et les harmoniques. Son pur et son complexe. Le battement.	7
<i>Transmission d'un mouvement, systèmes linéaires et non linéaires, sons résultants</i> : Fidélité de la transmission et distorsion. Sons résultants objectifs et subjectifs. Sons additionnels et sons différentiels. Effet de la distorsion sur un son complexe	12
II. DYNAMIQUE DES OSCILLATIONS :	
<i>L'oscillateur simple</i> : Oscillation libre et oscillation forcée. Fréquence propre d'un oscillateur. Phénomène de résonance . . .	14
<i>Ondes sonores dans les milieux continus</i> : Ondes de compression, de cisaillement, de flexion. Onde périodique. Ligne ou surface d'onde. Longueur d'onde. Rapports entre la vitesse de propagation du son et la fréquence	17
<i>Vitesse de propagation des ondes de compression</i> : Ses rapports avec la pression, avec la température du milieu.	20
<i>Ondes de flexion dans les cordes</i> : Influence des variations de température sur la vitesse des ondes de flexion	20
<i>Déformation progressive d'une onde</i> : Cause géométrique; ondes convergentes, divergentes, sphériques; formation des échos. Première cause physique : dissipation d'énergie; effet des forces de frottement, affaiblissement de l'onde et disparition progressive des harmoniques. Deuxième cause physique : non-linéarité du milieu; déformation du son dans un haut-parleur suralimenté. Troisième cause physique : vitesse du son variant avec la fréquence.	21
<i>Ondes stationnaires et interférences</i> : Expériences du tuyau et de la corde; formation de ventres et de nœuds	22
<i>Les ondes dans les milieux limités, les corps sonores</i> : Fréquences propres et sons propres. Fondamental et partiels. Dans un tuyau, résonance en demi-onde, en quart d'onde. Vibrations propres des corps sonores en général. Variation de la sonorité des instruments de musique. Résonateurs de Helmholtz. Vibrations forcées d'un corps sonore, résonances, zones formantes. .	23

PRODUCTION DU SON, PRINCIPE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE : Classification des instruments. Principe des instruments à son soutenu. L'archet. L'anche; partiels du tuyau à anche. L'embouchure de flûte; effet d'un trou à la paroi du tuyau.	30
<i>Les cordes vocales.</i>	35
MESURE PHYSIQUE DE L'INTENSITÉ DES SONS, LE DÉCIBEL : En physique pure, le son : forme d'énergie. Intervention, en acoustique, de la loi de Fechner. Mesure du niveau sonore : le bel et le décibel.	36
PSYCHO-PHYSIOLOGIE DE L'AUDITION : Dans l'oreille interne, localisation de l'excitation des fibres nerveuses, permettant de distinguer la hauteur des sons. Déformation du son : production d'harmoniques et de sons résultants subjectifs.	37
<i>Hauteur des sons</i> : L'oreille fonctionne comme un microphone. Sensation de hauteur liée à la fréquence. Audition d'un son unique dont la hauteur est celle de la fondamentale. Audition d'un accord. Application de ces principes à l'orgue.	37
<i>Le timbre</i> : Découverte de Helmholtz. Les jeux de mutation de l'orgue. Sensation spécifique du timbre de divers instruments	39
<i>L'intensité sonore</i> : Recherche d'une échelle de comparaison. Niveau d'intensité subjective : le phone. Rapport entre l'intensité physique et l'intensité subjective d'un son.	40
<i>Sensations de direction et de distance</i> : Localisation et sélection des sons. Influence de la sensation visuelle sur la sensation auditive.	41
<i>Précision des sensations, tolérance de l'oreille</i> : Précision de l'audition limitée à un seuil. Difficulté de mesurer la finesse de l'ouïe. Tolérance de l'oreille : résultat d'un processus psychologique, sur lequel sont fondés la plupart des systèmes musicaux.	41
<i>L'audition simultanée de plusieurs sons, le masque</i> : L'audition, opération psychologique : analyse et regroupement des sons. Masque d'un son par un autre. Nécessité de l'éducation musicale. L'harmonie. Théorie des consonnances de Helmholtz. Le choix d'un système ne suffit pas à définir une esthétique. Déroulement des sensations dans le temps : durée de présence. Transfert des sensations, impression et jugement a posteriori.	42
<i>Le toucher du piano.</i>	45
<i>Force et durée</i> : Le rythme et la transformation psychologique des sons. Collaboration de l'auditeur avec le phénomène sonore	46
BIBLIOGRAPHIE	47

LA VOIX HUMAINE, par Raoul HUSSON.

Aspects divers de l'étude de la voix : physiologique, psychologique, artistique, phonétique, linguistique	48
ÉVOLUTION DE NOS CONNAISSANCES SUR LA GENÈSE DE LA VOIX HUMAINE : De Galien à notre époque, la physiologie du larynx. Les techniques expérimentales. Helmholtz. Théorie des pavillons d'Yves Rocard. Le larynx comparé à divers instruments de musique. Physiologie nerveuse et neuro-musculaire. Classement tonal des voix par la mesure de l'excitabilité des cordes vocales	48
SUR LA GENÈSE DES QUALITÉS ARTISTIQUES DE LA VOIX CHANTÉE : Puissance, éclat, épaisseur, volume.	51
ÉVOLUTION DES TECHNIQUES VOCALES UTILISÉES ET DES POSSIBILITÉS EXPRESSIVES MISES EN ŒUVRE DANS LE CHANT : Diversité des techniques vocales. Voix de fausset et voce coperta. Types extrêmes : voix claire, voix sombre.	53

LE PROBLÈME NORMATIF DES TECHNIQUES VOCALES : Triple condition d'une fonction phonatoire normale. Technique du « chant théâtral à grande puissance ». Performances vocales conditionnées par le fonctionnement de tout l'organisme.	55
LE PROBLÈME DES MÉTHODES D'ÉDUCATION VOCALE : Diversité des procédés pédagogiques permettant d'acquérir une technique vocale; <i>Stauprin ip</i> et <i>Weitung-und Federung-Prin ipien</i> ; modification de la couleur vocalique, voix claire, blanche, noire; recherche des sensibilités internes; emploi d'intentions expressives volontaires; modifications phonatoires par voie auditive rétrograde.	56
LES INTENTIONS ET LES RÉALISATIONS EXPRESSIVES DANS LE CHANT : La mimique peut être conditionnée. Le problème de Diderot : un faux problème. Échanges entre l'artiste et le public.	60
CLASSIFICATION ET CLASSEMENT DES VOIX : Définitions	61
CONCEPTIONS ANCIENNES CONCERNANT LA CLASSIFICATION DES VOIX : Voix graves, élevées, moyennes. Subdivisions d'après l'étendue tonale ou le timbre. Terminologie d'emploi au théâtre	62
CONCEPTIONS ANCIENNES CONCERNANT LES PROCÉDÉS DE CLASSEMENT D'UNE VOIX DONNÉE :	
<i>Classement par l'étendue vocale</i>	62
<i>Classement par le timbre</i>	63
<i>Classement par la longueur des cordes vocales</i>	63
<i>Classement par le volume des cavités sus-glottiques</i>	63
<i>Classement par le type morphologique</i>	63
<i>Classement par le type sexuel</i>	64
<i>Classement par la toux sonore</i>	64
LOIS FONDAMENTALES DE LA PHYSIOLOGIE PHONATOIRE DIFFÉRENTIELLE : Lois sur l'étendue des notes dans chaque registre, sur la puissance de la voix, sur le timbre	64
CLASSIFICATION ET CLASSEMENT DES VOIX CHANTÉES EN FONCTION DE LEUR SEULE ÉTENDUE TONALE : Classement tonal par la mesure de l'excitabilité du nerf récurrent	65
Établissement chronaximétrique d'un classement tonal individuel :	
Expériences de Christian Chenay	65
Tableau général donnant la classification tonale des voix en fonction de l'excitabilité récurrentielle	66
Remarques importantes concernant la classification tonale précédente :	
Catégories vocales. Voix intermédiaires. Chronaxie récurrentielle chez l'individu. Utilisation des registres de la voix.	67
Caractéristiques tonales correspondant à une chronaxie récurrentielle donnée	68
SOUS-CLASSIFICATION ET SOUS-CLASSEMENT DES VOIX CHANTÉES D'UNE TESSITURE DONNÉE SELON LEUR PUISSANCE ET LEUR TIMBRE : Mesure de la puissance d'une voix. Classification et qualités du timbre	69
EMPLOI THÉÂTRAL D'UNE VOIX CHANTÉE DONNÉE SELON LE VOLUME DE LA SALLE : Distribution des emplois en fonction de la puissance de la voix et du volume de la salle	69
CLASSIFICATION GÉNÉRALE DES EMPLOIS AU THÉÂTRE LYRIQUE ET CONSTITUTION D'UN PLATEAU : Hiérarchie des emplois au théâtre lyrique. Choix des interprètes. Pour un même rôle, la tessiture ou le timbre changent selon l'époque.	70
TERMINOLOGIE PROFESSIONNELLE RELATIVE AUX EMPLOIS ET AUX CATÉGORIES VOCALES UTILISÉES DANS L'ART THÉÂTRAL LYRIQUE ACTUEL :	

1 ^o <i>Voix masculines</i> : Les diverses sortes de ténor, de baryton, de basse.	71
2 ^o <i>Voix féminines</i> : Les nuances du soprano, du mezzo-soprano, du contralto	73
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	74

GENÈSE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE, *par* *André SCHAEFFNER.*

Une société peut-elle se passer d'instruments de musique ? Chant et rythme chez les peuples primitifs. Pouvoir magique de l'imitation. Recherche d'un timbre original, déformation du son. Origine mythique des instruments, étrangeté des formes, imagination symbolique. Lois acoustiques fondées sur l'expérience, explication scientifique tardive. Limitation et exploitation rigoureuse des moyens, caractéristiques de la musique primitive. Hors d'Europe, recherche de timbres saugrenus ou insupportables ; en Occident, idéal du « clair-obscur » : perfectionnement, égalisation, réduction du matériel instrumental. 76

ANCIENNETÉ DES INSTRUMENTS : La lyre sumérienne ; aires de répartition de la harpe et de la lyre ; la harpe, descendante de l'arc musical. Arc musical, flûte, rhombe, associés à la magie. Période d'essai, le paléolithique supérieur ; recherche de timbres variés ; sifflets ; instruments à percussion : xylophone, lithophone, métallophone ; le tambour : de l'âge néolithique à l'invention du téléphone ; le gong. L'âge du bronze : cloches, trompes, trompettes, cors ; les instruments à perce conique. Le trésor du Shosoin et l'évolution du luth. Répartition géographique des types d'instruments. Peut-on parler d'instruments primitifs ? Le succès d'une invention est souvent l'œuvre du hasard. Impossibilité d'établir une chronologie des instruments. Incertitude quant à leur évolution. Primauté de l'orchestre chez les peuples primitifs ; absence d'instruments solistes, confusion des divers types. . . . 83

RÉSONATEURS : Premières formes du résonateur : la fosse en terre. Substitution de la jarre à la fosse, ou l'origine du xylophone. Le tambour-de-bois du monde tropical. Le tuyau de bambou des Malais et des Noirs. La cavité buccale, un résonateur perfectionné. Guimbarde, arc musical, arc-en-terre, gora. La calebasse, symbole de fécondité, à l'origine de diverses formes d'instruments ; invention de la table des instruments à cordes 92

DÉGUISEMENTS SONORES, ASPECT ET FONCTION DES INSTRUMENTS : Modification de la forme des instruments ; déformation du son par l'adjonction de divers accessoires, et de la forme dans un dessein allégorique. L'instrument de musique, insigne du pouvoir ou objet magique. Facture et jeu compliqués par des règles étrangères à l'acoustique. Rapports numériques sacrés ; musique et géométrie. Imitation et parodie réciproques des instruments. « Une musique au sujet de la musique ». 97

INSTRUMENTS A CORDES - ARC ET CITHARE : Influence de certaines modifications de facture sur la formation de styles musicaux. Importance idéologique de l'unité de composition d'un instrument : les cithares (Inde, Malaisie, Afrique noire, Madagascar) ; le khin chinois, modèle de simplicité répondant à une représentation du monde ; le koto japonais. De l'arc musical à la cithare, ou passage des instruments monocordes aux instruments polycordes. La flûte de Pan et l'évolution des instruments à vent. Contribution au développement d'un style particulier : l'archet. Instruments à cordes pincées ou frappées : le luth ; diversité de son

emploi en Orient et en Occident; cithare et piano, les styles qui leur sont propres. Étendue du registre vers le grave et redoublement des sons, favorables à l'harmonie. Distinction trop nette, chez les historiens, entre homophonie et polyphonie. L'harmonie, essentiellement différente et indépendante de la polyphonie, comme le démontre son étude chez les peuples primitifs.

101

INSTRUMENTS A VENT : Absence ou usage restreint des instruments à cordes chez certains peuples hautement civilisés (Indonésie, Afrique noire). Leur importance exagérée en Occident; déséquilibre de l'orchestre, au détriment des instruments à vent insuffisamment réhabilités par la musique romantique ou moderne. Prééminence de ceux-ci dans les civilisations archaïques. Du point de vue acoustique, aucune évolution des instruments à vent; intérêt historique et ethnologique des modifications de forme, de matière, et de la technique du jeu. Priorité de la trompe chez les peuples primitifs. Remplacement de l'ancienne fonction magique ou religieuse par un usage profane : flûte-mirliton, trompe-mirliton. Évolution de la trompe en Asie et en Afrique. Les instruments à vent, à l'origine de la polyphonie. De la Chine à la Rome antique, les instruments à anches, symboles de la dualité sexuelle. Instruments polyphoniques, d'origine païenne, réprouvés par le christianisme à ses débuts. Diversité de formes et procédés d'adaptation des instruments à la polyphonie.

109

BIBLIOGRAPHIE

117

LA VIE ANTÉRIEURE, *par Constantin BRAILOIU.*

Un passé « antéhistorique » impénétrable; toute œuvre dite primitive, plus proche de notre temps que d'un état originel de la musique. L'écriture du son, une conquête tardive et souvent insuffisante. Controverse sur la valeur respective du document écrit et de la tradition orale. Hypothèse d'une origine commune de l'art : styles et techniques semblables, à différentes époques et dans diverses régions du globe. Les découvertes des ethnologues, la théorie des « cercles ». Les travaux des folkloristes. Identité et universalité des survivances, relativité de la chronologie. Le développement de la musique guidé par un « ordre des choses ». La consonnance, point de départ d'un système cohérent. Des lieux communs spécifiques au choix d'un moyen d'expression, puis au développement d'un art musical savant.

118

LA MUSIQUE DANS LES CIVILISATIONS NON EUROPÉENNES

LE RÔLE DE LA MUSIQUE DANS LA MYTHOLOGIE ET LES RITES DES CIVILISATIONS NON EUROPÉENNES, *par Marius SCHNEIDER.*

Dans les hautes civilisations anciennes et chez les peuples primitifs actuels, uniformité des idées sur la nature de la musique. Impossibilité d'en reconstituer le développement. Établissement d'un lien logique, par induction, à partir de documents fragmentaires

131

LES DIEUX SONT DES CHANTS :

LE SON CRÉATEUR DU MONDE : Rôle de la voix, ou d'un objet qui la symbolise, dans les mythes de la création. Le chant du créateur

identifié au tonnerre, ou son être à un animal, un instrument de musique, un arbre. Le son créateur symbolisé par un objet. Ancienneté de l'idée de la genèse du monde par un chant	132
LE SON-LUMIÈRE : Importance du rythme et du son dans les Upanishad et dans les rites védiques. Confusion du son et de l'être. Son lié à l'apparition de la lumière chez les primitifs et dans les hautes civilisations. Parthénogenèse du dieu par l'entremise du chant. Rôle d'éclaireur des dieux musiciens; la musique à mi-chemin entre la vie inconsciente et la représentation intellectuelle. Dans les mythes de la création, phénomènes acoustiques symbolisés par des éléments concrets. Le rythme, né de l'union du son et du mètre. La musique, principe concertant des forces de la nature	136
UNE VOIX DIVINE CRÉE LE MONDE ET LA PROTOHUMANITÉ : Hiérarchie des dieux dans les mythes de la création : tout-puissant, dieu créateur, démiurge	139
IDENTIFICATIONS DIVERSES DE LA VOIX, CRÉATRICE DE LA MATIÈRE : Animal ou objet, symboles du son : confusion du sujet et de l'attribut	142
LE SACRIFICE SONORE : Le chant créateur : un sacrifice qui s'étend à la création. Les images acoustiques.	145
UN CHANT ET UNE CONTRE-VOIX DONNENT NAISSANCE À L'HUMANITÉ : Puissance du sacrifice sonore. Dans les êtres et les objets matérialisés, préservation de la substance acoustique originelle. Rôle des dieux, démiurges, esprits, dans la matérialisation du monde. Le transformer. Le héros civilisateur. Lutte du bien et du mal. Dans certaines cosmogonies, substitution de l'idée du mariage à celle du chant créateur. Dieux à double nature	147
L'APPARITION DE L'HOMME : Les hommes nés d'une caverne résonnante, ou d'un arbre creux, d'un roseau, d'une flûte. Le fil, symbole d'une corde vibrante reliant Dieu aux hommes.	151
L'ESSENCE SONORE DE L'HOMME : Mélodie personnelle, son fondamental et chanson individuelle. Le chant est l'âme ou le véhicule de l'âme	154
NATURE ACOUSTIQUE DES LIENS ENTRE LES DIEUX ET LES HOMMES :	
LE HÉROS CIVILISATEUR APPORTE LA MUSIQUE À L'HUMANITÉ : Essence sonore et lumineuse de la métaphysique, accessible à l'homme par le sacrifice. L'idée de la <i>maya</i> chez les peuples primitifs. Le fil sonore, l'arbre-tambour, pont entre le ciel et la terre. La confiance, force indispensable au rite. Le musicien, dépositaire de la lumière. Le sacrifice sonore, enseigné par le héros civilisateur, réalise l'harmonie entre les dieux et les hommes. Le chemin en spirale reliant les hommes au monde des dieux et des morts.	156
LA MUSIQUE, ALIMENT DES DIEUX : Le chant alterné. Holocaustes et libations	159
MULTIPLICITÉ DES FONCTIONS DU HÉROS CIVILISATEUR : Contact entre les hommes et les âmes des morts logées dans la roche et le bois. Transformation de ces matières en instruments de musique, puis en outils. Héros civilisateur et transformer, ancêtres mythiques des hommes. Position intermédiaire du héros civilisateur; les services qu'il rend à l'humanité; ses rapports avec le tambour	160
LE HÉROS CIVILISATEUR DANS LA MYTHOLOGIE CHINOISE : Mythes tragi-comiques exprimant le dualisme de la zone intermédiaire entre le monde acoustique et le monde matériel. Origine des notes et des formes musicales dans les légendes chinoises.	163

AU MOYEN DE LA MUSIQUE LES HOMMES IMITENT LES DIEUX :

SITUATION COSMIQUE DU MAGICIEN-CHANTEUR : Communication du magicien avec les âmes des morts par l'entremise du chant, d'un instrument de musique ou d'un symbole du son. Vocation et initiation. 166

LE CHANT DU MAGICIEN : Sa faculté de reproduire le langage des dieux et son désir de s'identifier à eux. Les métamorphoses; imitation des substances sonores chez les tribus totémiques. Variété des chants magiques destinés à agir sur les esprits. Le magicien, instrument de musique du dieu, foyer du sacrifice sonore 168

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE SONT DES DIEUX ISSUS DU SACRIFICE : Instruments sacrés, images concrètes des dieux. Création d'instruments grâce à un sacrifice humain ou animal. Incarnation des dieux dans les instruments de musique. Symbolisme et identification. Rites de consécration. Le tambour, roi des instruments de musique. Valeur métaphysique du chant et des instruments symboliquement assimilés à des moyens de transport, à une représentation de l'univers 172

LES PHILOSOPHES ENGLOBBENT LA MUSIQUE DANS LEURS SPÉCULATIONS COSMOGONIQUES (INDE, CHINE) : Idée de l'unité vibratoire du monde. Son influence sur les cosmogonies : dans le *Védanta*, système de concordances musicales comprenant le rythme des saisons, les points cardinaux, les phénomènes naturels, les cris d'animaux. Suite des sons et classification des instruments en Chine. La musique des sphères. Le zodiaque chinois. Le système tonal, symbole de l'ordre et de la hiérarchie sociale. 179

LE CHANT INDIVIDUEL : Influence régulatrice de la musique sur les rapports humains; chants alternés, collectifs, individuels. Le chant « vrai et pur » reproduit l'essence des événements. Répartition des instruments en fonction du métier, de la conformation. 185

RANG SOCIAL DU MUSICIEN : Naissance mythique des premiers chantres. Les musiciens divisés en deux castes; leurs rapports avec le monde surnaturel, la crainte qu'ils inspirent. 186

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE SYMBOLISÉS : Les instruments, véhicules sonores des âmes; l'arbre du culte, symbole cosmique. Ce qu'il y a d'erroné dans une limitation au plan sexuel des mythes de la création et des rites religieux 188

LES CÉRÉMONIES TIRENT LEUR EFFICACITÉ DE LA MUSIQUE : Dans l'activité créatrice, lien mystique entre la vue et l'ouïe : une musique lumineuse que seul peut voir le magicien. Les rites, expression matérielle du chant 191

L'INTERDÉPENDANCE DU CIEL ET DE LA TERRE : Caractère « symphonique » de la magie, visant au maintien de l'équilibre dans la nature. Le sacrifice sonore : bons et mauvais esprits. 192

LES RITES FUNÉRAIRES : Rappel de l'âme vers un autel de sacrifice; les incantations évoquant le nom du défunt 194

LES CHANTS RITUELS A LA NAISSANCE ET A LA CIRCONCISION : Préparation de la naissance et choix du nom. L'enterrement de l'enfance; règle du silence et libération de la substance sonore au moment du sacrifice 196

LES RITES SAISONNIERS : Le renouveau du printemps, œuvre des morts. Les faiseurs de pluie. Concordances astrologiques et mythologiques. La lune noire. Imitation musicale des phénomènes naturels. Puissance créatrice de la voix. Caractère symbolique des rites 199

LES RITES DE MARIAGE : La musique dans les rites pré-nuptiaux. 202

LES RITES DE GUÉRISON : Musicothérapie et purification. Opposition avec les rites de pluie. Sacrifice expiatoire. Efficacité du chant. Le rappel de l'âme. Diagnostic et traitement. Homéopathie et allopathie. Repas rituels. Identification du démon	202
LA PENSÉE MAGIQUE SURVIT PARTIELLEMENT DANS LES IDÉES ESTHÉTIQUES : Une loi de la magie : l'imitation, qui, après la naissance des religions, prend un caractère profane et artistique; musique descriptive; le <i>raga</i> ou <i>maqam</i> de l'Inde et des pays arabes. Caractère officiel de la musique chinoise, qui n'exclut pas, cependant, l'expression des sentiments; survivances magiques sensibles, notamment dans les danses. Primauté de la voix humaine : l'homme est un résonateur cosmique	207
BIBLIOGRAPHIE	213

LA MUSIQUE D'AFRIQUE NOIRE, *par Gilbert ROUGET.*

Indifférence de l'Occident moderne à la musique non écrite et qualifiée à tort de primitive. Apparition relativement tardive de la musique africaine. Variété de celle-ci en fonction de l'organisation sociale. Importance des événements historiques : brassage de peuples et d'influences. Absence de principes pouvant s'appliquer à l'ensemble de l'Afrique	215
LA MUSIQUE PUREMENT NÈGRE : Zones stylistiques établies d'après les documents récemment enregistrés : au Nord, Sénégal et Soudan; au Sud, forêts équatoriale et guinéenne, Afrique australe. Musique « purement nègre » et musique influencée par l'Islam. Caractéristiques de la musique nègre . .	217
LA POLYPHONIE : Technique variant d'un peuple à l'autre. La diaphonie chez les Baoulé. Homophonie dans le bas Dahomey et la région du Bénin. Polyphonie vocale en Afrique équatoriale, chez les Pygmées et les Bochimans, chez les Peul Bororo. Goût de la polyphonie instrumentale chez l'Africain. Emploi des instruments solistes : la <i>sanza</i> , le <i>balafon</i>	219
MUSIQUE DE LA RÉGION SOUDANAISE : Une « musique nègre tardive », ses principaux caractères, les instruments dont elle fait usage. Une catégorie particulière de musiciens : les griots. En marge : aveugles dévots et prostituées. Divers styles de chant. .	224
MUSIQUE DE LA MAURITANIE : Alternance de la « voie blanche » et de la « voie noire » dans les compositions des griots. Ferveur d'une part, tristesse et nostalgie de l'autre. En Afrique orientale, coexistence ou mélange de la musique des peuples agriculteurs et des peuples pasteurs ou guerriers.	227
LE RENOUVELLEMENT DANS LA MUSIQUE AFRICAINE : Obsession ne signifie pas répétition. Musique de possession chez les Songhay, dans le bas Dahomey. Succession et combinaison des divers genres dans un même rituel. . . .	229
LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE : Usage restreint et spécifique des instruments. Leur variété directement subordonnée à l'organisation sociale. Usage dans certains rituels : le <i>rhombe</i> , la <i>trompe</i> ; effet terrifiant, interdits religieux. Diversité des instruments profanes. Leur influence sur le jazz. Instruments à cordes plus nombreux et variés que les instruments à vent. Les sifflets. Les tambours : complexité apparente de la polyrythmie; le langage tambouriné. Musique et danse : deux aspects d'une même activité. Dialectique du mouvement et du son. Art d'utiliser musicalement les objets et les matières	231
BIBLIOGRAPHIE	236
DISCOGRAPHIE	236

MUSIQUE DE BALI, par E. SCHLAGER.

Une musique rituelle transmise par la tradition. Les gamelans <i>pituron</i>	238
LES INSTRUMENTS PRINCIPAUX :	
<i>Instruments contenant la gamme</i> : Gangsa, saron, gender, trompong et réjong. Suling et rebab	239
<i>Instruments à percussion</i> : Tambours, gongs, cymbales. Les couples d'instruments : le tanguran	239
LA MUSIQUE HEPTATONIQUE RITUELLE : Une gamme variant selon les régions. Une notation alphabétique. La solmisation balinaise. Traduction littérale du texte en musique. Un solfège d'origine vocale. Composition des chants de <i>kidung</i> . Les sept modes pentatoniques dérivés de la gamme heptatonique. L'adjonction d'un sixième son. Le redoublement du <i>dong</i> et du <i>dang</i>	240
<i>Le chant du kidung</i> : Le <i>lontar</i> , livre de musique. La musique vocale et instrumentale dans les cérémonies religieuses	245
<i>L'ensemble saron ou tjaruk</i>	246
<i>L'ensemble gambang</i>	247
<i>L'ensemble selunding</i>	248
<i>L'ensemble gong luang ou gong saron</i>	252
LA MUSIQUE CLASSIQUE : Immigration javanaise à Bali. Apport d'instruments, création musicale autonome.	254
GROUPE GAMBUIH :	
a) <i>Gambuh</i> : L'opéra balinaise. Composition du gamelan gambuh. Le <i>tabuh</i> , structure musicale et chorégraphique. Rôle des instruments à percussion. Le <i>tukang gung</i> , chef d'orchestre	255
<i>Étude d'une composition-type du groupe gambuh</i> : Ses subdivisions : <i>pengalihan</i> , <i>angsel kempul</i> , <i>pengawak</i> . <i>Tabuh</i> , phrase musicale, et sa ponctuation. Le <i>paled</i> . Forme convenant à la danse, à l'action dramatique. Les modes utilisés. Le gambuh remplacé par l' <i>ardjah</i> et le <i>sampik</i>	256
b) <i>L'ensemble Semar Pegulingan</i> : Sa composition. Emploi de l'« unité djégog ». Les deux types : à six sons et à cinq sons. Son rôle d'instrument d'accompagnement. Comparaison avec le gambuh.	261
<i>Étude d'une composition-type de Semar Pegulingan</i> : Le jeu de l'instrument lié à des gestes convenus. Djégog et djublag. La figuration; <i>kotekan ngitjek</i> et <i>bulus</i>	264
<i>Autres gamelans de ce groupe</i> : Djogèd et gandrung	268
<i>L'instrumentation du groupe gambuh</i> : Mélodie et accompagnement dans le gambuh et dans les ensembles semar pegulingan. La figuration. La batterie	268
L'ENSEMBLE GONG GEDÉ (« GRAND » GONG) : Caractéristiques principales. Comparaison avec le semar pegulingan : la ponctuation, les tambours, la mélodie, la figuration. Emploi du gong gedé. Le Longor.	269
GENDER WAYANG : Le jeu d'ombre <i>wayang kulit</i> . La gamme du gender wayang. Style ancien et style actuel	274
ANGKLUNG ET GENGONG : La gamme tétratonique. Composition et utilisation de l'angklung. Description et emploi du genggong. . .	276
MUSIQUE MODERNE :	
<i>Djanger et ketjak</i> : Succès d'une mode à Bali. Origine religieuse du djanger : le <i>sanghyang</i> . Forme actuelle. Le contraste dans la danse et dans le chant; le ketjak.	277

<i>Kebijar</i> : Rapidité de sa diffusion. Nouveauté de la figuration, du jeu des tambours. Adaptation de pièces anciennes	279
<i>L'ensemble djogèd grantang</i> : La danse de flirt. Le jazz « balinisé »	280
BIBLIOGRAPHIE	281

LA MUSIQUE CHINOISE, par MA HIAO-TSIUN.

Les traditions musicales chinoises, encore vivaces aujourd'hui. La musique modératrice des passions. Cérémonies religieuses sous le patronage des empereurs. Introduction de la danse sous le règne de Chouen. La musique rituelle sous la dynastie des Tcheou.	283
LA THÉORIE MUSICALE : Invention légendaire des douze <i>liu</i> . La gamme pentatonique et les cinq modes. Deux notes complémentaires à l'époque Tcheou; sept modes nés de la gamme heptatonique	284
<i>Le tempérament</i> : Calculs des progressions sous les dynasties Han et Song. Les dix-huit <i>liu</i> de Ts'ai Yuan-ting. Sous les Ming, adoption des douze <i>liu</i> tempérés de Tchou Tsai-yu.	286
LA NOTATION MUSICALE : La notation la plus ancienne (VIII ^e siècle?) de Tchao Yen-sou. La notation populaire, du XI ^e siècle à nos jours.	287
LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE : Les huit catégories traditionnelles	289
<i>Instruments à cordes</i> : Le k'in, le sō, le tcheng et le p'i-p'a. Le hou-k'in et ses variantes.	289
<i>Instruments à vent</i> : En bambou : le tch'e, le ti, le siao et le cheng. En bois, le kouan et le so-na. En terre cuite : le huan	290
<i>Instruments à percussion</i> : Les cloches, les gongs, les planchettes de bois, les tambours.	291
LA POÉSIE ET LA MUSIQUE : Le chant, origine du poème. Les lettrés s'inspirent de la chanson populaire; Confucius. Le <i>yo-fou</i> sous la dynastie des Han. La poésie chantée, sous les T'ang : Li T'ai-po. Le ts'eu, à la fin de l'époque T'ang et sous la dynastie des Song	292
LE THÉÂTRE TRADITIONNEL : Des débuts à la dynastie des Song. Le <i>yuan-k'iu</i> , à l'époque Yuan. Écoles du Nord et du Sud. La musique du <i>kouen-k'iu</i> : les modes, les gammes. Décadence du genre. Distribution des rôles dans le théâtre chinois; le timbre des voix. Le <i>king-tiao</i> : origine, développement, forme. Les quatre modes principaux. La musique, élément secondaire; rôle de la batterie. Un spectacle populaire en Chine et à l'étranger.	297
LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES ET LA NOUVELLE MUSIQUE. Diffusion de la musique européenne en Chine : Mario Paci. Réaction des compositeurs chinois : imitation, refus ou compromis.	301
BIBLIOGRAPHIE	303

LA MUSIQUE JAPONAISE, par Armand HAUCHE-CORNE.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX : Comparaison entre la musique européenne et la musique japonaise, art à la fois littéraire, musical et chorégraphique. Caractère empirique de l'expérience musicale	305
LA THÉORIE MUSICALE : Les gammes. Les modes : <i>ryo</i> et <i>ritsu</i> . Les gammes complétées. Une forme assujettie à des règles fixes : le <i>dan</i> . La mesure. Une recherche d'harmonie.	307

TABLE ANALYTIQUE

2177

LA TRADITION : Préservation des formes anciennes due aux circonstances historiques et au respect du passé national.	310
LES INSTRUMENTS : Origine étrangère; légendes. Nombreuses variétés d'un même type. La façon de jouer. Les quatre instruments les plus connus : <i>biua</i> , <i>shamisen</i> , <i>koto</i> , <i>shakuhachi</i>	311
LES GENRES MUSICAUX : Le <i>gagaku</i> , le <i>nô</i> , les <i>ha-uta</i> , les <i>naga-uta</i>	314
BIBLIOGRAPHIE	318

LA MUSIQUE INDIENNE, par Arnold A. BAKE.

Premières recherches européennes sur la musique indienne : William Jones, Joanny Grosset. Continuité mélodique, depuis la musique védique jusqu'à l'époque moderne. Origine mythique du rythme. Rapports entre la musique de l'Inde et celle de l'Occident : positifs (Brahma), négatifs (Shiva). Parallélismes évidents mais peu explicables.	319
LA MUSIQUE VÉDIQUE : Quatre recueils védiques à l'origine de la musique. Union de la musique vocale, de la musique instrumentale et de la danse. Lien entre les sons et les émotions : les <i>râgas</i> . Le <i>Rigvéda</i> , générateur de la récitation musicale. Le <i>Sâmavéda</i> , père de la mélodie : système phonétique du IV ^e siècle, conservé par la tradition; gammes ou groupes de sons.	321
LA THÉORIE SELON BHARATA :	
<i>La gamme primaire ou sa-grâma</i> : Le <i>Nâtyaśāstra</i> . Subdivisions de la gamme : les <i>śrutis</i> ; les notes. La tradition sâmavédique	324
<i>La gamme complémentaire ou ma-grâma</i> : Une abstraction théorique, comme le sa-grâma. Forme de cette gamme.	326
<i>La gamme « céleste » ou ga-grâma</i> : Absence de valeur pratique	327
<i>Les gammes secondaires ou mûrcchands</i> : Leurs rapports avec les grâmas. Leurs quatre formes. Leur transformation en <i>jâtis</i>	328
<i>Les modes ou jâtis</i> : Les deux formes : primaire ou composite. Absence de hauteur absolue dans la musique indienne. Les <i>jâtis</i> , dérivés des grâmas. L' <i>amṣa</i> et les possibilités de variation. Rapport entre les notes et les <i>rasas</i>	328
LA MUSIQUE CLASSIQUE, LE SYSTÈME DES RÂGAS : Du X ^e au XVI ^e siècle : les complications du système de Matanga. Émotion stylisée, musique passionnée et passionnante dans les <i>râgas</i> du Nord; absence de système logique; un seul groupement strictement musical : le <i>that</i> . Caractère sacré de la musique classique : <i>mârṅga</i> . Son antithèse : <i>deçî</i>	330
<i>Les Mēlakartas</i> : Le système karnatique de Venkatamakhi (début du XVII ^e siècle). Remplacement des <i>jâtis</i> par les <i>mēlakartas</i> . Les <i>caṅkara</i> . <i>Mēlarāga</i> et <i>janya râgas</i> . Continuité du système jusqu'à nos jours.	332
LES INSTRUMENTS : Pas de musique instrumentale indépendante avant la période islamique. Les quatre classes de Bharata : aérophones, idiophones, cordophones, membranophones.	336
LE SYSTÈME RYTHMIQUE : Victoire du <i>deçî</i> sur le <i>mârṅga</i> . Le <i>tāla</i> , qualitatif et divisible. La polyphonie rythmique. Le rythme selon Bharata, dans la musique classique et dans le système karnatique moderne	338
LA COMPOSITION : Rondo. Thème (<i>sthâya</i> , <i>pallavi</i>) et variations. Importance de l' <i>ālâp</i> . Bouleversement des structures anciennes après l'effondrement de la société féodale. Diffusion de l'influence occidentale. Perspectives d'avenir.	340
BIBLIOGRAPHIE	341

LA MUSIQUE VIETNAMIENNE, *par* TRAN VAN KHE.

Du X ^e au XVIII ^e siècle, influences chinoise et indienne. A partir du XIX ^e siècle, musique originale et influence de l'Occident.	343
LES INSTRUMENTS : Instruments archaïques. Instruments actuels : à vent, à cordes, à membrane, à percussion	343
LA THÉORIE : Accord des instruments et structure des œuvres. Les degrés de l'échelle vietnamienne. Les systèmes modaux Bac et Nam; leurs nuances. Liberté de l'exécutant. Le rythme. Règles du contrepoint.	345
LES GENRES :	
<i>Musique populaire</i> : Ses divers genres	347
<i>Musique savante</i> : L'ancienne musique de cour. Musique populaire de cérémonie. Musique de chambre. Musique de théâtre. Musique dite rénovée : recherche d'un langage harmonique original.	348
BIBLIOGRAPHIE	349

LA MUSIQUE DANS L'ANCIEN ORIENT

LA MUSIQUE EN ÉGYPTES ET EN MÉSOPOTAMIE ANCIENNES, *par* Marcelle DUCHESNE-GUILLEMIN.

Les documents archéologiques et leur interprétation. Aperçu d'une chronologie. Instruments à percussion en Mésopotamie et en Égypte : des bâtons entrechoqués aux castagnettes; cymbales, tambours et tambourins, la timbale. Instruments à cordes : le luth; la harpe, son histoire, ses deux types principaux : arc vertical et arc horizontal, leur évolution; les deux formes de la cithare. Instruments à vent : trompette, corne, clarinette et aulos doubles, flûte, orgue. L'orchestre. La musique et le sacré. Signes et notation; la chironomie égyptienne; la tablette assyrienne du musée de Berlin. Affinités de la musique juive avec la musique égyptienne, avec certaines litanies grégoriennes.	353
BIBLIOGRAPHIE	361

LA MUSIQUE JUIVE, *par* Léon ALGAZI.

Musique juive ou musique hébraïque ? La liturgie synagogale : cantillation des livres bibliques. Récitation des psaumes. Au VII ^e siècle, les Massorètes, inventeurs d'une forme de notation : <i>teamim</i> ou <i>neginoth</i> . Parenté entre la liturgie juive et la liturgie chrétienne primitive. Le culte dans les premières synagogues (~ 600); l'art lyrique des Lévités. Tradition orale : déformation ou conservation du chant. Caractères du chant synagogal primitif; son évolution; préservation de la forme monodique jusqu'à la fin du XVIII ^e siècle : le <i>Col Nidré</i> . L'œuvre liturgique de Salomone Rossi Ebreo (xvi ^e siècle). Harmonisation et stylisation des vieilles mélodies au XIX ^e siècle. Époque actuelle : retour à l'authenticité. Les chants folkloriques ou populaires : mélange d'inspirations profane et religieuse. La musique prônée par le hassidisme (xviii ^e siècle). Difficulté de reconstituer le jeu des influences dans les diverses traditions populaires. La musique juive, art vivant : Ernest Bloch, Darius Milhaud, les compositeurs israéliens.	363
BIBLIOGRAPHIE	

LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

LA MUSIQUE DES CIVILISATIONS GRÉCO-LATINES, *par Ottavio TIBY.*

Importance de la musique dans la société grecque. Simplicité et continuité de la forme. Une vue d'ensemble, grâce au témoignage des écrivains du temps. Les préférences esthétiques des Grecs .	377
ÉLÉMENTS TECHNIQUES :	
LES MODES : L'harmonie, le mode, la gamme. Modes dorien, phrygien, lydien, mixolydien, hypolydien, hypophrygien, hypodorien. L'éthos des modes .	378
GENRES, NUANCES ET TONS : Genres diatonique, chromatique, enharmonique. L'emploi des nuances dans le solo vocal ou instrumental. Les trois groupes de cinq tons. Le mode uniquement conçu comme fonction mélodique. .	380
RYTHMIQUE ET MÉTRIQUE : Idées d'Aristote sur le rythme. Rapports du rythme et du mètre poétique : l'agaté. Le système d'Aristoxène de Tarente (~ IV ^e siècle) : temps premier, ictus, pied; formules théorique et anacrousique. Rythme dochmiaque. Rythmes irrationnels. Le spondée majeur, le trochée sémantique, l'orphios. Les silences. Le kôlon, la période, le système. Type monostrophique; type antistrophique : triade; composition anabolique. Liaison du rythme et du mètre plus ou moins stricte selon l'époque. Comparaison de l'éthos et de la conception musicale moderne .	383
LES MOYENS : LA VOIX HUMAINE, LES INSTRUMENTS : La voix, interprète privilégiée de l'art musical et poétique. Absence de technique vocale dans l'Antiquité. Rareté des virtuoses. Voix nétoïde, mésoïde, hypatoïde. .	389
<i>Lyre et cithare</i> : Phorminx, ancêtre de la lyre. Cithare, lyre perfectionnée. Forme et technique de jeu. Autres instruments à cordes : barbiton, clepsiambe, magadis .	391
<i>Aulos</i> : Les syringes. Monaulos et plagiaulos. Aulos pythique. Flûte de Pan; syringe ennéaphone. Diaulos; aulos monocalame. Les auloi, instruments orgiaïstiques; le calame. Les salpinges. Les instruments à percussion .	392
L'HÉTÉROPHONIE : Forme rudimentaire de polyphonie : l'antiphonie. La symphonie selon les Anciens; la synaulie. Platon opposé à la pratique de l'hétérophonie .	394
LA RÉUNION DES ARTS MUSICAUX : La musique n'est que l'assaisonnement de la poésie (Aristote) .	396
<i>La danse</i> : L'orchestique, expression des idées et des sentiments. Parenté de forme avec la danse moderne, mais absence de technique chorégraphique. Citharodie et aulodie, citharistique et aulétique. .	396
<i>Le nome</i> : Le genre favori d'un public paresseux. Le critique musical d'après Plutarque. Nomes citharodique et aulodique, citharistique et aulétique. Les subdivisions du nome, ses variétés .	398
LA NOTATION MUSICALE : Généralisation du premier système alphabétique (~ V ^e siècle). Notation vocale et notation instrumentale; leur importance historique. .	401
LA MUSIQUE EN GRÈCE :	
LA PRÉHISTOIRE : Entre le début de la période minoenne (~ 3000) et la première Olympiade (~ 776), artistes légendaires et activité musicale collective. Les coutumes musicales dans l'œuvre d'Homère. Termes musicaux d'origine égéenne .	403

LA PREMIÈRE CATASTASE : Intégration, dans la vie sociale, d'une discipline artistique. Terpandre, Archiloque, Clonas, Tyrtée, Mimnerme. L'aulodie, art mineur. Origine phrygienne de l'aulétique : les deux Olympos. Les nomes de Cratès, Hiérax, Sacadas. Un genre peu en faveur : la citharistique	406
LA SECONDE CATASTASE ET LES GRANDES COMPOSITIONS CHORALES : La lyrique chorale à Sparte (~ VII ^e siècle); la musique, discipline éducative	409
<i>Les chants choraux</i> : Hymne, péan, prosodion, hyporchème, épinicie, parthénies et chants funèbres, dithyrambe. Évolution de la composition chorale. L'exécution des œuvres : plusieurs solutions possibles	410
<i>Les compositeurs de chants choraux</i> : Thalétas et Alcman; Stésichore et le perfectionnement du système strophique; Simonide; Bacchylide; Pindare et la pratique de l'hétérophonie; Arion de Méthymne; Lasos d'Hermione.	413
LA CHANSON : Le scolie, première chanson de solistes	415
<i>Sappho et la chanson d'amour</i> : Lyrisme intime, mise en valeur de la voix féminine, style de la chanson éolienne. Alcée, poète érotique et dionysien	416
<i>Les chansons de banquet</i> : Le scolie en Grèce continentale; dans le commos, substitution du solo au chant choral	418
LA COMPOSITION ANABOLIQUE : Préparation des représentations : choix des choreutes; l'auteur-régisseur; le coryphée et les parastates. Influence de la politique sur la vie musicale. Transformation du dithyrambe : les anaboles. Nouveauté et diversité de la composition anabolique : Platon, Plutarque et Aristophane contre Aristote, Euripide et Aristoxène. Disparition des chorégies remplacées par des groupes de chanteurs professionnels. Les « pervertisseurs » les plus célèbres du ~ V ^e siècle.	419
LA MUSIQUE DANS LA TRAGÉDIE : Naissance de la tragédie. Le culte populaire dionysien; Thespis d'Icarie; transformation du dithyrambe, le coryphée remplacé par l'agoniste. Importance de la musique : rôle du chœur. Du calme à la passion : récitation, récitation accompagnée, chant. Les grands moments musicaux : parodos, stasimon, commos, chants scéniques (solo, duo, trio). Longueur et type des morceaux musicaux chez les grands tragiques	422
LA MUSIQUE DANS LA COMÉDIE : La comédie doriennne en Sicile : Épicharme et l'inspiration populaire. La comédie attique : influences subies, origines. Les chœurs : parabase; les danses; la récitation : syntagmata. Lyrisme et fantaisie chez Aristophane. Drame satyrique : <i>le Cyclope</i> d'Euripide	427
LA MUSIQUE DANS LES COLONIES GRECQUES D'OCCIDENT : Colonisation grecque en Méditerranée. Mélanges ethniques. L'opinion de Platon sur les Grecs d'outre-mer. Le plus grand théoricien de la musique antique : Aristoxène de Tarente. La musique en Grande Grèce. Le premier musicographe : Glaucus. Les Locriens, un peuple musicien : Xénocrite et son école.	430
<i>Pythagore</i> : Physique et mathématiques. Une théorie fantaisiste : l'harmonie des sphères. La querelle de Pythagore et Aristoxène poursuivie jusqu'à notre époque. La musique considérée comme une science	432
<i>La musique en Sicile</i> : Importance de la Sicile dans le monde gréco-romain. Stésichore; les principaux musiciens siciliens	434
LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES ITALIQUES ET DANS LA ROME PRIMITIVE : Pragmatisme des mythes du Latium. L'époque préromaine : Sabelliens, Latins, Ombriens. Les Étrusques : hypothèse d'une source unique des arts grec et romain. Double origine des instruments de musique romains. La musique étrusque, arrêtée au stade égéen. Les premiers chants	

latins, le vers saturnien; les hymnes : saliare carmen; genres profanes : chants fescennins, saturae. Premiers spectacles sous la République. L'imitation des Grecs (~ III ^e siècle). Plaute et Térence	435
LA MUSIQUE DANS LE MONDE HELLÉNISTIQUE : Après les conquêtes d'Alexandre, extension mais altération de l'hellénisme. Déplacement des centres culturels. Émancipation de la poésie, de la musique et de la danse. Le talent remplacé par le métier : le mélodiste. Décadence à partir du ~ IV ^e siècle : moins de créateurs, plus de théoriciens. Diffusion de la musique, à la suite de la koiné. Les anciens genres musicaux, figés dans la tradition, sauf la comédie : réduction de la partie musicale (Ménandre). Importance de la musique dans les œuvres parodiques. La musique chorale. Renommée des interprètes (~ IV ^e et ~ III ^e siècles); protection des confréries, luxe des spectacles.	440
LA MUSIQUE DANS L'EMPIRE ROMAIN : Pourquoi la musique romaine ne vaut pas la musique grecque. Chez les écrivains, absence de connaissances musicales et absence d'intérêt. Popularité mais manque de qualité artistique de la musique théâtrale. Division de l'œuvre dramatique : <i>diverbum</i> , <i>canticum</i> et <i>chorus</i> . Le prélude musical : rôle du <i>tibicen</i> . Le mime, spectacle composite né d'un mélange d'influences. Deux grands pantomimes : Pylade et Bathylle. Le « music-hall », expression la plus haute de la musique romaine. Introduction des musiciens grecs : <i>citharodie</i> et chant monodique; œuvres d'Horace, Catulle et Tibulle mises en musique. La pratique musicale : après les esclaves, les hommes libres, la noblesse puis les empereurs. La musique au cirque et dans les banquets.	443
LES VESTIGES DE LA MUSIQUE HELLÉNIQUE ET HELLÉNISTIQUE : I ^{re} <i>Pythique</i> de Pindare. I ^{er} stasimon de l' <i>Oreste</i> d'Euripide. Fragments du Caire. Hymnes delphiques. Hymnes de Mésomède. <i>Épithaphe</i> de Seikilos. Fragments de <i>Contrapollonopolis</i> . Fragments instrumentaux de l'Anonyme. <i>Hymne chrétienne d'Oxyrhynchus</i>	447
BIBLIOGRAPHIE	449

LA MUSIQUE DANS LE MONDE MUSULMAN

LA MUSIQUE IRANIENNE, *par Mehdi BARKECHLI.*

La tradition persane d'après Hérodote, d'après Xénophon. La musique au temps des Sassanides, son rôle dans le culte mazdéiste. Les musiciens à la cour de Chosroès II. Les systèmes attribués à Barbadh. Les diverses formes du <i>dastan</i> , survivance de la tradition, le <i>rast</i> . La gloire légendaire de Barbadh	453
LA CONQUÊTE ARABE : Victoire du « goût persan », les artistes de Bagdad. Toweis et les airs mesurés. Saïb-Khatir, la composition du <i>thaghil</i> . Saïd-ibné-Mesdjah et l'échelle des sons; son élève Moslem-ibné-Mohrez. La musique clandestine sous la domination arabe : raffinement et enrichissement de la mélodie, le rôle des poètes. La musique dans les gymnases. A la cour des rois et des princes, les poètes-compositeurs. Les théoriciens : Farabi, Avicenne et leurs successeurs	455
TRAITÉ DE LA GAMME IRANIENNE : Orientation des recherches musicologiques. La mesure de la gamme à partir de l'étude des instruments; divergence des résultats obtenus. La méthode électro-acoustique	460

LE TÉTRACORDE CHEZ LES IRANIENS : Cadre mélodique : quarte. La musique arabe, calquée sur la musique iranienne. Le principe diatonique à l'époque de Farabi. Les quatre ligatures ordinaires. Airs à <i>vostâ</i> et airs à <i>bincir</i> . Manière d'obtenir la <i>vostâ</i> ; les six sons constituant le tétracorde avant Farabi. La <i>vostâ</i> de <i>fors</i> . <i>Vostâ</i> de <i>Zalzal</i> et <i>zaid</i> de <i>Zalzal</i> . Les autres sons mentionnés par Farabi. Remarques sur les sons et les intervalles du tétracorde en usage avant Farabi	461
L'ÉVOLUTION DE LA GAMME CHEZ LES IRANIENS : Les ligatures indispensables. Les cordes du luth et le système de deux octaves. Gammes différentes selon les époques. Avicenne et la gamme naturelle du <i>rabab</i>	466
La gamme de <i>Safiy-yûd-Din</i> : Les théoriciens, fidèles à l'esprit de la gamme diatonique. Les « sons de <i>Zalzal</i> rationalisés ». Le tétracorde de <i>Safiy-yûd-Din</i> , les dix-sept intervalles de l'octave. Son exemple, suivi par les musicologues	468
LES RECHERCHES DES MUSICOLOGUES SUR LA GAMME ORIENTALE : Objet de ces recherches	470
Les partisans des tiers de ton : Villoteau. Fetis. Kiesewetter et Hammer-Purgstall. Carl Engel	470
Les partisans des quarts de ton : J. Parisot, H. Farmer	471
L'EMPIRISME DES TIERS ET DES QUARTS DE TON : La division de l'octave en tiers de ton, suggérée par certains théoriciens. La division arbitraire en quarts de ton. Caractère abstrait de ces théories	472
MÉTHODES DIRECTES : Expériences de Cornu et de Mercadier. La méthode directe d'enregistrement électro-acoustique; appareils utilisés	473
Les expériences : Enregistrements successifs d'une même mélodie. Moyen de repérer les notes	474
Procédés de mesure : Reprise des intervalles. Deux méthodes de mesure. Avantages de la seconde	475
L'appareil de mesure : Fonctionnement de la machine à diviser	476
Les mesures : Les intervalles du tétracorde. La gamme orientale comparée à celle de Pythagore. Les intervalles secondaires; remarques les concernant. La gamme iranienne; les ligatures. Vérification par l'oscillographe cathodique : coïncidence des tétracordes, l'intervalle $15/14$	477
Appareils et procédés de vérification : Les appareils nécessaires. Méthode simple. Méthode de battement	481
La gamme contemporaine de la musique iranienne : La constitution de l'octave. La gamme majeure naturelle et le système <i>rast</i> . Origine de la division erronée de l'octave en tiers et en quarts de ton. Le tempérant et l'égalisation des intervalles. Les résultats de ces recherches appliqués au <i>santour</i>	484
LES SYSTÈMES DE LA MUSIQUE IRANIENNE :	
MUSIQUE ANCIENNE : Les dix-huit degrés de l'octave. La gamme orientale comparée à la gamme chromatique occidentale. Définition du cycle. Les intervalles de la quarte. Constitution des divers genres; les causes de dissonance. Les sept manières de partager la quarte. Les dix-sept manières de partager la quinte, d'après <i>Safiy-yûd-Din</i> et son commentateur. Les cent trente-trois cycles; le degré de consonnance. La série des douze gammes modales ou <i>maqamat</i> . Les noms des modes. Les douze cycles en faveur, les six <i>avazat</i> , d'après <i>Safiy-yûd-Din</i> ; les cycles consonnants, d'après son commentateur. La notion de tonique dans la musique orientale. Les fonctions mélodiques des notes. Désaccord entre artistes et théoriciens sur la valeur réelle de certains intervalles de l'échelle musicale de <i>Safiy-yûd-Din</i> . Résultat des recherches par la méthode directe; un retour à la tradition persane, après l'Islamisme. Rationalisation et réalité musicale	487

MUSIQUE CONTEMPORAINE : La gamme complète de la musique iranienne contemporaine; les vingt-huit degrés de l'octave. Systèmes et combinaisons modales dans la musique traditionnelle. Note témoin, variable et note d'arrêt. Caractères du <i>naghmeh</i> et du <i>goucheh</i> . <i>Darâmad</i> et <i>foroud</i> . Étude des systèmes traditionnels et de leurs dérivés	503
<i>Dastgâhé-chour</i> : Description; ses systèmes secondaires : <i>naghmehyê-abou-atâ</i> , <i>naghmehyê-bayâté-tork</i> , <i>naghmehyê-afshari</i> , <i>naghmeh-dacheti</i> , et leurs modes principaux. Modes joués dans le système principal <i>chour</i> et autres modes rattachés à ce système	505
<i>Dastgâhé-mahour</i> : Quelques modes de ce système et notamment ceux qui lui sont rattachés par une cadence. Autres modes du système <i>mahour</i>	512
<i>Dastgâhé-homayoun</i> : Ses modes principaux. Ses autres modes. Le système secondaire <i>bayâté-isfahan</i> et ses modes	515
<i>Dastgâhé-ségah</i> : Ses modes principaux. Ses autres modes	517
<i>Dastgâhé-tchehargah</i> : Ses modes principaux. Ses autres modes	519
<i>Dastgâhé-nava</i> : Ses modes principaux. Ses autres modes	520
<i>Dastgâhé-rast-pandjgah</i> : Ses modes principaux. Ses autres modes. Conclusions tirées de la comparaison entre les modes actuellement utilisés en Iran et ceux des pays arabes. La musique traditionnelle, source de la musique folklorique et de la musique moderne iraniennes	522
BIBLIOGRAPHIE	525

LA MUSIQUE ARABE, par Alexis CHOTTIN.

Définition de la musique arabe dans le temps et dans l'espace. La <i>djâhiliya</i> . Le chamelier nomade en contact avec les traditions du monde antique. Unité et diversité. L'« occidentalisation ». Une classification en cinq périodes	526
LA DJÂHILIYA : Poésie lyrique chez les Bédouins nomades; le <i>châîr</i> poète devin; le <i>hidâ</i> , chant du chamelier. Un art plus raffiné chez les peuplades sédentaires. Les règles strictes de la <i>qacida</i> ; synthèse des dialectes arabes. Contact avec d'autres civilisations : ornementation de la mélodie. L'échelle des sons. Les genres primitifs cultivés par les tribus pastorales ou guerrières. <i>Kalâm al-hazl</i> et <i>kalâm al-jadd</i> . Le mètre du <i>hidâ</i> et du <i>khabab</i> . Les instruments d'accompagnement	527
LES DÉBUTS DE L'ISLAM (661-883) :	
<i>Les califes orthodoxes</i> : Hostilité de Mahomet à l'égard de la musique. Hassan ben Thabit, seul poète toléré. Conséquences de la guerre sainte	529
<i>Les Omeyyades</i> : Sous l'influence de la culture grecque, prestige de la musique à la cour de Damas. Les novateurs : Ibn Misjah, le <i>rhîdâ al-motqâne</i> ; Moslim ibn Mohriz, le quatrain. Formation d'écoles.	530
<i>Premier cycle abbasside (762-805)</i> : Triomphe de l'influence persane à Bagdad. Une dynastie de musiciens. Zalzâl, inventeur du <i>cheb-bout</i> . Ishâq, un nouveau style d'improvisation. Transformation du chant bédouin : échelle musicale, genres et rythmes, notion de l'expression, essai d'harmonisation. Une musique obstinément homophone. Le <i>Kitâb-ech-Chifa</i> d'Avicenne. Rôle de la musique à la cour : la <i>nouba</i> . Les instruments	531
ÉPANOUISSEMENT ET DISPERSION : Les Omeyyades chassés de Damas. A Bagdad, querelle des Anciens et des Modernes : les Maucili contre Ibrâhîm	533
<i>Théoriciens</i> : La philosophie grecque appliquée à l'Islam. L'esprit positif : al-Farabi. La mystique : al-Kindi. Théorie musi-	

cale : jins, modes, groupes ; genres forts ou faibles ; classification selon al-Farabi, selon Avicenne. Rythmes conjoints ou disjoints. Le <i>ramal</i> , le <i>hasaj</i> . Extension de la domination arabe. Les Persans supplantés par les Turcs. Philosophes en Orient, artistes en Espagne. Ziryâb, poète, compositeur et néoplatonicien : la musicothérapie ; la cinquième corde du luth, l'enseignement du chant ; une forme nouvelle de composition. Après Ziryâb, développement d'un style occidental. Al-Moqaddem et la division strophique. L'influence espagnole. La facture des instruments à Séville	534
<i>Mouwachchah</i> et <i>zajal</i> : La musique arabo-andalouse et la chanson à refrain : <i>mouwachchah</i> classique et <i>zajal</i> en langue populaire. Importance accrue de l'orchestre. En Orient : Ibn Guzmân connu à Bagdad. En Maghreb : écoles de Kairouan et de Mahdia. Les musulmans chassés d'Espagne. Diversité des écoles andalouses reflétée dans celles d'Afrique du Nord. Avenpace, philosophe et musicien. En Espagne : influence de la musique arabe sur la musique chrétienne. Une étymologie inattendue du mot troubadour	538
EXIL ET REPLIEMENT : De la chute de Grenade à l'expédition d'Égypte, aucun renouvellement de la musique arabe. Genres musicaux en Orient	540
RENAISSANCE LITTÉRAIRE ET MUSICALE : LA NAHDA : Contacts entre l'Orient et l'Occident. <i>Aïda</i> , de Verdi. Les musicologues. Le congrès du Caire. Un nouvel inventaire des doctrines et du folklore. La gamme arabe. Bartok et le folklore bédouin. Perspectives d'avenir	541
BIBLIOGRAPHIE	544

LA MUSIQUE POPULAIRE DU PROCHE-ORIENT ARABE, par Simon JARGY.

Il n'y a pas de « musique arabe ». Parenté de la musique du Proche-Orient avec celle de Turquie et de Perse : al-Farabi, Avicenne. Musique classique : traités théoriques ; formes contemporaines dégénérées ; l'Égypte, centre de la musique arabo-européenne. Une musique populaire peu connue, préservée par la tradition. Difficulté d'en donner une définition qui la distingue de la musique savante. Les trois genres : musique bédouine, semi-bédouine et folklorique. La musique populaire dans la période pré-islamique : prose rimée, puis poésie classique chantée (<i>mouallaqat</i>). Folklore du désert : <i>hida</i> , <i>hija</i> , <i>madih</i> , <i>ghazal</i> , <i>marathi</i> . Musique régionale et locale : à Edesse (III ^e siècle), Bardesane et Harmonius, chants gnostiques ; Ephrem, compositeur officiel de l'Église. Musique religieuse transposée dans la vie profane. Parenté entre la musique des peuples de langue arabe et les musiques chrétienne, hébraïque et païenne d'Orient. Après l'apparition de l'Islam : musique bédouine rurale, musique citadine classique	545
ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE POPULAIRE : Traits communs aux musiques populaires arabes : prééminence de la forme littéraire. Le <i>cha'er</i> , poète-improvisateur. <i>Ataba</i> et <i>qacida</i> . Psalmodie rythmée des <i>aghani hamassyat</i> . Transmission, par la tradition orale, de la forme musicale	551
LA FORME LITTÉRAIRE : Mémoire populaire, anonymat des auteurs. Difficulté de distinguer le <i>cha'er</i> du <i>moughanni</i> . Leur rôle à la fois précieux et ingrat. Caractères généraux du chant populaire : mètre et rime. Comparaison avec la poésie classique	553
LA FORME MUSICALE : Une musique essentiellement homophone et monodique. Accompagnement instrumental : influence de la	

musique classique. Genres fixés par la tradition; classification difficile. Une mélodie servant de formule « passe-partout ». Deux catégories selon le rythme; chants mélismatiques et chants syllabiques; formule hybride: la <i>ataba</i> . Variantes d'un même chant selon le groupe ethnique. Notion de gamme ou d'échelle modale inapplicable aux mélodies populaires	555
GENRES PRINCIPAUX DU CHANT POPULAIRE CONTEMPORAIN : La classification courante. Difficulté de distinguer la musique populaire de la musique classique et des chansons simili-populaires. Musique bédouine conservée chez les populations sédentaires. Pauvreté du folklore des nomades . .	
<i>Le hijana</i> : Un chant méhariste. Origine probable : le <i>hida</i> . Les chants de deuil (<i>a'-nadeh</i>)	560
<i>La ataba</i> : Chant d'amitié nostalgique et mélancolique. Sa forme littéraire, comparée à celle de la poésie classique. Sa forme musicale : chant récitatif; son rythme	561
<i>La qacda</i> : Ses deux formes, syrienne et libanaise. Pas de distinction nette entre musique dite religieuse et musique classique profane : le chant du muezzin	562
<i>La mijana et les chants héroïques</i> : Un chant mélismatique représentatif du folklore libanais. Le genre héroïque; rôle du <i>qawal</i> . Chants et rythmes de danse	565
CHANTS RÉGIONAUX :	
<i>Liban</i> : Richesse du folklore libanais. Chants mélismatiques et chants syllabiques	566
<i>Syrie</i> : Variantes de formes connues ailleurs. Chants mélismatiques : <i>chargui</i> , <i>lahla chargui</i> . Particularismes : Alaouites, Druzes, populations de la Djézireh. Manque d'homogénéité de la musique proche-orientale	567
BIBLIOGRAPHIE	568
	571

LA MUSIQUE TURQUE, par A. ADNAN SAYGUN.

La musique turque connue grâce aux théoriciens arabes. Farabi, Avicenne, Safi-yûd-Din. L'emploi du tétracorde	573
DIVISION DE L'OCTAVE. LES MODES : Les observations d'Avicenne. La division de l'octave par Safi-yûd-Din. Une variante possible. Les trois sortes d'intervalles emm.les. Limma, comma, apotome. La série de vingt-quatre intervalles. Les signes. Comparaison avec la musique anatolico-grecque. Les types de tétracordes. Échelle modale et <i>makam</i> . Combinaisons modales. Échelles des différents genres : <i>Kürdi</i> , <i>Neva</i> , <i>Acem</i> , <i>Hicaz</i> . Mélange des genres	
LA RYTHMIQUE : Coexistence de la tradition antique et de la tradition de l'Islam médiéval. Définition du rythme dans la musique turque. Accompagnement de la mélodie : instruments, gestes. Le « pied »; formules simples ou combinées	575
1. RYTHMES SIMPLES : A quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix temps premiers	589
2. RYTHMES COMBINÉS ET RYTHMES FORMANT DES CYCLES REDOUBLÉS : A dix, douze, treize, quatorze, seize, dix-huit, vingt et un, vingt-quatre, vingt-six, vingt-huit temps premiers	591
MÉLANGES DES RYTHMES : Le rythme <i>darbeyn</i> . <i>Zincir</i> , <i>Hâvî</i> , <i>Darb-i Fetih</i>	593
NOTIONS SUR LA COMPOSITION ET L'EXÉCUTION : Une musique essentiellement monodique : union de la voix et de l'instrument. Composition de la suite ou <i>Fasil</i>	599
	600

LES INSTRUMENTS : le <i>tanbur</i> , l' <i>ud</i> , le <i>kamun</i> , le <i>kemençe</i> , le <i>ney</i> et ses variantes, les <i>nisfiyye</i> , les <i>kudüm</i> , le <i>halile</i> ou <i>zil</i> , le <i>mazhar</i> , le <i>def</i>	601
LA MUSIQUE FOLKLORIQUE : Brassage de peuples, homogénéité du folklore musical	604
<i>Le caractère descendant</i>	604
LES MODES : Origine pentatonique de la musique folklorique turque. L'échelle descendante et les sons mobiles. Les diverses formes du tétracorde. Formation des modes <i>kurdî</i> , <i>huseynî</i> , <i>hid-jaz</i> , <i>karcigar</i> et <i>nîgriz</i>	605
STRUCTURE DES MÉLODIES : Le « parlendo-recitativo » du genre pré-modal. Phrase musicale avec section complémentaire. Mélodies à vocalises; le type <i>Bozlak</i> . Le rythme soumis aux mètres de l' <i>Aruz</i> . Une cinquième catégorie, aux rythmes plus souples. Mélodies de danse, au rythme régulier	608
LE RYTHME : Rareté du rythme à trois temps. Prédominance des rythmes <i>aksak</i>	612
LES DANSES : <i>Zeybek</i> , <i>halay</i> , <i>bar</i> , <i>horon</i> , danses à cuillers	612
LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE : A cordes pincées : <i>cura</i> , <i>baglama</i> , <i>bozuk</i> , <i>saz</i> ou <i>asik sazı</i> et <i>meydan sazı</i> ; la façon de les accorder. A archet : <i>kabak</i> , <i>kemençe</i> . A vent : <i>zurna</i> , <i>mey</i> , <i>argun</i> ou <i>argul</i> , <i>kaval</i> , <i>düdük</i> ou <i>dilli düdük</i> , <i>tulum zurna</i> . A percussion : <i>davul</i> , <i>deblek</i> , <i>dümblek</i> , <i>darbuka</i>	613
BIBLIOGRAPHIE	616

LA MUSIQUE DANS LE MONDE CHRÉTIEN

A LA CONQUÊTE DE L'AVENIR : LE CHRISTIANISME DEVANT LES CIVILISATIONS TRADITIONNELLES, par Solange CORBIN.

Des débuts du christianisme à la révolution carolingienne, fusion des traditions celtique, gréco-romaine et judéo-chrétienne. Importance de la tradition orale au Moyen âge, laconisme de l'écrivain	621
LA TRADITION CELTIQUE : Récits oraux dans une société évoluée. Parole rythmée et cantillation du texte. Traditions préservées en Bretagne et en Corse : le « récitant », descendant de l'aède grec, du barde gaulois	622
LA TRADITION DE ROME : La musique grecque transmise à Rome par une tradition savante. Théoriciens et musiciens romains, sans influence sur les coutumes populaires	623
LA TRADITION JUDÉO-CHRÉTIENNE ET LA SOUDURE DES TROIS GROUPES : La tradition orale juive, imposée par Jésus, en opposition avec les écrits latins. La prédication cantillée, à l'origine du plain-chant. Analogie entre l'enseignement du répertoire chrétien primitif et l'enseignement actuel de la musique en Orient. Le chantre chrétien au IV ^e siècle. Modestie et précision dans l'interprétation, caractéristiques de l'esprit occidental. Adoption de l'échelle musicale juive. Synthèse des traditions dans l'Eglise latine d'Occident.	624
BIBLIOGRAPHIE	628

LA MUSIQUE BYZANTINE, *par Egon WELLESZ.*

- Chant de la synagogue et hymnes païens, à l'origine des premiers chants chrétiens de Palestine et de Syrie. Réaction orthodoxe au III^e siècle. *L'Hymne à la Sainte Trinité*. Une nouvelle liturgie à Constantinople, ville impériale. Les acclamations chantées. Le problème de la transmission du chant byzantin. La tradition orale. Des premiers signes musicaux à une notation détaillée. Œuvres jugées dignes d'être conservées. Déchiffrement. Ce qu'était la musique pour le moine byzantin; la théologie de Denys l'Aréopagite comparée au néoplatonisme. Le musicien, instrument de la grâce divine. La rigidité de l'art byzantin : un préjugé. Continuité de la tradition mélodique des hymnes, du X^e au XV^e siècle. Chants bilingues, la liturgie de Bénévent. Mélodie ornementée dans les stichères byzantins; simplicité des moyens. Le style des mélodies : hirmologique, stichérarique, asmatique ou psaltique. Les huit modes; une querelle de musicologues. L'enseignement du chant. Les modes byzantins dérivés des systèmes syriens. La note de départ. Les formules d'intonation. Raisons de l'importance des hymnes dans la liturgie. Romanos et le *kontakion*; un esprit apparenté à Claudel. Le *canon*, successeur du *kontakion*; André de Crète. Réaction contre la persécution des *iconodoules* : Théodore de Stoudios. Tropaires, doxologies, alléluias. Le style méliasmatique. Chute de Constantinople et fin de la musique byzantine. Survivance de la tradition dans les monastères basilien. Grottaferrata; redécouverte du chant byzantin 630
- BIBLIOGRAPHIE** 646

MUSIQUE CHRÉTIENNE DES PREMIERS SIÈCLES :
LES PLAINS-CHANTS ET LE CHANT GRÉGORIEN, *par Solange CORBIN.*

- Répertoire et nature du plain-chant. Son évolution : la musique appartient à l'histoire 647
- LA MUSIQUE DANS LE SECRET DES CATACOMBES :**
LES SOURCES : Transmission orale de la musique chrétienne primitive. Peu de renseignements dans les documents de l'époque. 648
- LES PREMIERS CHANTS : Psaumes. Cantiques. Définition de l'hymne; Philon le Juif. Les compositions ecclésiastiques : versus, trope, office rythmique. La forme antiphonée 649
- LES MÉLODIES PRIMITIVES : Les huit « tons » des psaumes et cantiques. Simplicité des mélodies antérieures à la paix de l'Église. Les hymnes d'Ambroise de Milan. Origine hébraïque de certains textes. La légende de sainte Cécile 650
- L'ÉGLISE PRIMITIVE ET LA MUSIQUE : Fin morale et religieuse de la musique. Suppression des instruments et interdiction de l'art profane. 651
- L'ESTHÉTIQUE DU PLAIN-CHANT : Le chant, support du texte liturgique. Obéissance à la tradition, refus de l'initiative personnelle. Une mélodie calquée sur la phrase latine : égalité des temps premiers du rythme libre. Diversité de l'interprétation rythmique : le prêtre, le lecteur, le chantre, les fidèles. La législation de l'Église; interdiction de la musique profane 652
- LA CHRÉTIENITÉ LIBRE : LA CROISSANCE** (IV^e-VI^e siècle) :
ENRICHISSEMENT DU RÉPERTOIRE APRÈS L'ÉDIT DE CONSTANTIN :
Multiplication des communautés chrétiennes, diversité des rites. Les coutumes liturgiques du IV^e au VIII^e siècle : groupes gal-

lican et hispanique, Irlande, Italie. Modification de la liturgie à Rome : le « chant annuel »	655
L'INFLUENCE DE L'ORDRE DE SAINT BENOÎT : Diffusion de la Règle, l'office monastique s'impose en Occident. Les chantes de métrier au IV ^e siècle. Rôle attribué à saint Grégoire par Jean Diacre.	657
LA THÉORIE PRIMITIVE : Le <i>De musica</i> de saint Augustin. Boèce et la notation grecque (V ^e siècle). Le chromatisme, d'origine orientale, condamné par les Pères de l'Église. Hilaire de Poitiers. Difficulté, pour le chantre, de s'adapter à un système inhabituel. Études récentes sur la transformation des modes	658
FORMES PARALLÈLES AU CHANT ROMAIN : LE CELTIQUE, LE GALLICAN, L'HISPANIQUE, L'AMBROSIEN : Le répertoire musical pendant les trois premiers siècles de l'Église. Un système de cantillation et de vocalise issu de l'Orient judaïque, conservé dans des communautés restreintes. L'autorité de Rome à partir du VI ^e siècle : les missionnaires. Disparition totale du chant celtique. Les documents concernant le chant gallican. Le répertoire hispanique ou « mozarabe » : neumes encore illisibles. L'ambrosien ancien, antérieur au système modal grégorien	660
ÉLÉMENTS DU RÉPERTOIRE ROMAIN DU IV ^e AU VI ^e SIÈCLE : IV ^e siècle, complication et séparation des genres. Les grandes formes nées avec la chrétienté latine. Une liturgie plus précise et plus complexe après l'édit de Milan. Rôle du chantre. La psalmodie ornée. Les récitatifs du prêtre. L'art du lecteur. Les formes dérivées de la psalmodie. Règles du chant liturgique latin, grec et russe.	663
LA PART DES FIDÈLES : La prière spontanée : invocations, litanies, acclamations. Les compositions ecclésiastiques : Victorin, saint Hilaire, Fortunat. Les hymnes ambrosiennes. Saint Césaire : antennes et proses (VI ^e siècle). Les « tropes » chantés	665
COMPOSITION ET TRANSMISSION : En l'absence d'un système de notation, hypothèse de l'improvisation réglée suivant des normes connues. Chez le compositeur, respect de la tradition et non plagiat	667
L'OCCIDENT SE TOURNE VERS ROME : LE CHANT DEVIENT ROMAIN (VII ^e -VIII ^e siècle) :	
SAINT GRÉGOIRE LE GRAND : Rôle historique de saint Grégoire. Rome sauvée par les papes. L'unité du culte, une œuvre de dix siècles. L' <i>ordo</i> de saint Grégoire ; le décret sur les chantes ; l' <i>alleluia</i> , Conversion des Anglo-Saxons. L'idée de « romanité » au VII ^e siècle : « coutume romaine » et « chant romain ». Les missionnaires anglais en Gaule et en Germanie. Les témoignages écrits du VIII ^e siècle	669
L'ÂGE D'OR DU PLAIN-CHANT : Forme accomplie au VII ^e siècle. Sous les pontifes, codification de la liturgie	672
L'ÉGLISE AUTORITAIRE : LA FIXATION DU PLAIN-CHANT (VIII ^e -IX ^e siècle) :	
LES RAPPORTS ENTRE ROME ET LES FRANCS : L'anarchie à l'époque mérovingienne. Charles Martel. Pépin, protecteur du pape Étienne II. Réformes de Chrodegang. Échanges entre Rome et la Gaule (752-840)	673
LA NOTION DE CHANT « GRÉGORIEN » : Pieux désir d'imposer une tradition unique : vers 770, le chant d'église devenu « grégorien ». Le chant « vieux-romain », antérieur au grégorien du IX ^e siècle. Le christianisme, religion d'État sous les Carolingiens. Apparition de la notation neumatique. Le répertoire « romano-gallican », adopté peu à peu dans tout l'Occident. Les moyens d'enseignement du <i>magister</i> au IX ^e siècle : tonaires, poèmes acrostiches.	674
LA THÉORIE « GRÉGORIENNE » : Du VI ^e au IX ^e siècle, ou du traité de Boèce à celui d'Aurélien de Réomé. Une théorie sans rap-	

port avec la pratique, deux catégories de musiciens. Les modes du plain-chant : authentique et plagal. La place des demi-tons. Absence d'une échelle fixe. L' <i>ambitus</i> idéal. Liberté de la mélodie. Impossibilité d'établir un lien entre le mode adopté et le sentiment exprimé. La pratique subordonnée à une théorie tardive	678
ÉTUDE CRITIQUE DU RÉPERTOIRE : Le chant romain au IX ^e siècle : pas de lien obligatoire entre les différentes pièces d'un office. Variété des mélodies. La « centonisation ». Imitation et adaptation des œuvres. Les offices rythmiques (après 850). Les « ordinaires ». La part des fidèles dans le culte au IX ^e siècle. Les tropes à l'origine de genres nouveaux : séquences et drame liturgique. Décadence du plain-chant, figé par des règles strictes	680
BIBLIOGRAPHIE	683

LA NOTATION MUSICALE.

LES NEUMES, par Solange CORBIN.

LA TRANSMISSION ORALE : L'application de la théorie grecque, jeu d'érudits. A Rome, la musique restée populaire. Chez les premiers chrétiens, improvisation et enseignement mnémonique. La paix de l'Église : retour aux traditions des « Pères d'Orient » et affirmation de l'esprit latin. Respect de la tradition au Moyen âge ; nécessité d'une notation pratique. Milieu du IX ^e siècle : les neumes, simple aide-mémoire	689
LES PREMIERS NEUMES : Diversité de l'écriture neumatique selon les régions, la notion de composition personnelle (IX ^e siècle). Manuscrits du X ^e siècle, les indications « dynamiques ». L'écriture en points-liés de l'ars antiqua (fin X ^e -milieu XII ^e siècle).	692
LA PORTÉE : FIXATION DE LA HAUTEUR DES SONS : Gui d'Arezzo : la portée, la notation alphabétique (XI ^e siècle). Adoption progressive de son système	694
L'ÉCRITURE DE LA MUSIQUE POLYPHONIQUE : Répertoire illisible jusqu'à l'apparition de la portée. La mise en partition après Gui d'Arezzo. La mesure : les modes rythmiques. L'idée métrique appliquée au plain-chant ; les ligatures. Séparation graduelle des écritures du plain-chant et de la polyphonie. L'apogée de l'ars antiqua (fin du XIII ^e siècle)	696
BIBLIOGRAPHIE	697

LA NOTATION MESURÉE, par Nanie BRIDGMAN.

Fin du XII ^e siècle, les règles de durée des notes, fixées par Franco de Cologne et Walter Odington. Les diverses formes de ligatures. La notation noire. Pierre de la Croix ; la nouvelle valeur <i>minima</i> . L' <i>Ars nova</i> de Philippe de Vitry. Importance du rythme binaire : mode, temps, prolation et leurs combinaisons. Les points : <i>punctum divisionis</i> , <i>punctum additionis</i> . Marchettus de Padoue et la notation italienne. Complexités et raffinements, l'ésotérisme musical (fin du XIV ^e siècle) ; coexistence des rythmes binaire et ternaire. De 1450 à la fin du XVI ^e siècle, monodie accompagnée : simplification de la notation, symbolisme. Usage des proportions dans l'école franco-flamande. Le canon énigmatique, notamment chez Josquin. Influence de l'imprimerie musicale sur la notation. Absence de partitions au XVI ^e siècle : impression en parties séparées. L'apparition de la barre de mesure. Introduction des accidents. La notion de « sensible ». La <i>musica ficta</i> au XV ^e siècle. L'« art chromatique secret », né de l'intolérance de l'Église. Opposition italienne à la <i>musica ficta</i> : le madrigal. Évolution accomplie à la fin du XVI ^e siècle. Le génie musical reflété par le système de notation	699
BIBLIOGRAPHIE	707

LA NOTATION POUR INSTRUMENTS SOLISTES, par
Paule CHAILLON.

La musique instrumentale au Moyen âge, transcription de la musique vocale. Apparition de l'instrument soliste au xv^e siècle; *ricercar*, prélude. Définition de la tablature; notation « directe » ou « figurée ». Notation directe, française, italienne ou allemande, au xvi^e siècle. Tablature répondant à la forme de l'instrument. Les signes rythmiques, la barre de mesure. Les publications de Petrucci et d'Attaingnant. Évolution du luth. Le système de Denis Gaultier. La *scordatura*. Les tablatures espagnoles. Le système allemand. Notation pour guitare et pour cistre. Notation figurée; initiative laissée au compositeur. L'orgue aux Pays-Bas et en Allemagne. Les premières tablatures. Fixation des principes : *Buxheimer Orgelbuch*. Notes, lettres, indications rythmiques. Évolution du système au xvi^e siècle. La théorie de Bermudo. Les notations pour instruments à clavier : *intavolatura* et *partitura*. L'intavolatura au xviii^e siècle, ancêtre de la partition pour piano 708

BIBLIOGRAPHIE 716

LA MUSIQUE AU MOYEN AGE

LA MUSIQUE POST-GRÉGORIENNE, par Jacques
CHAILLEY.

LES TROPES : Rôle attribué à saint Grégoire par Paul Diaire. L'autorité grégorienne au temps de Charlemagne; une politique musicale tendant à l'unification spirituelle. Fin de la période vivante du chant grégorien. Apparition des tropes; rôle de Notker. Une classification logique et chronologique 719

Trope d'adaptation : Définition. Le style syllabique. Modification du texte liturgique 721

Trope de développement (séquences ou proses) : Développement de la cellule mélodique primitive. Schéma de la séquence. Saint-Gall. Saint-Martial de Limoges : l'assonance. Évolution : l'emploi du *cursor*. Le rythme du vers au xii^e siècle. La « nouvelle séquence » d'Adam de Saint-Victor. *Victimae paschali laudes*. La séquence est-elle à l'origine du lai ? 722

Trope d'interpolation : Les commentaires dotés d'une musique nouvelle. L'interpolation devenue pièce indépendante 724

Trope d'encadrement : Prélude et postlude. Le *Quem quaeritis*, à l'origine du drame liturgique 724

Trope de complément. Le *versus* : Origine du conduit. Les *versus* de Saint-Martial de Limoges. Les chants de circonstance. Parenté avec les *vers* des premiers troubadours 725

Trope de substitution : L'allusion au texte liturgique. Les *Benedicamus Domino* 725

LE DRAME LITURGIQUE : Le théâtre moderne, recréé de toutes pièces à l'image du peuple chrétien. Les deux origines du drame liturgique 726

Cycle de Noël. La *Sibylle*, les *Prophètes du Christ*, le *Sponsus* : La prophétie de la Sibylle, devenue « leçon » chantée. L'apparition de personnages : les *Prophètes du Christ*. Le *Sponsus*; son origine linguistique. Le *Jeu d'Adam et Ève*; apparition de l'anglo-normand; structure de l'œuvre, le commentaire parlé 726

Cycle de Pâques. « *Quem quaeritis* » : Origine et forme du trope *Quem quaeritis*. Développement des épisodes. Place dans la liturgie. Les imitations. Le « drame des pasteurs ». Le style des différentes époques reflété dans la musique du drame liturgique. La traduction française des textes latins 728

Miracles : Le miracle comparé au drame liturgique. Le *Daniel* de Beauvais. Miracles latins chantés ou parlés. Apparition de la langue vulgaire, au détriment de la musique : Jean Bodel, Rutebeuf. Au XIV^e siècle, la mode des refrains chantés. Les mystères du XV^e siècle : la musique, servante du drame parlé 730

LA MONODIE NON LITURGIQUE :

A. LES TROUVEURS :

LES ORIGINES ET LES GENRES : Guillaume d'Aquitaine, le premier troubadour. Le *versus* martialien dans les chants d'actualité; la formule de l'*O filii*. Les trouveurs, descendants des *tropatores*. Les « chansons du réel » : planhs et sirventès. La chanson courtoise a-t-elle imité la poésie arabe? Caractère savant de l'œuvre des trouveurs; le *trobar clus*. Une pastourelle de Marcabru. La forme stéréotypée : chanson de toile, pastourelle, bergerie. Chanson populaire; la question des influences. Évolution de la chanson d'amour. Les personnages traditionnels. La chanson d'aube. La notion d'amour platonique : Montanhagol et Matfré Ermenegaut; les chansons à Notre-Dame. La fin des troubadours. Les trouvères, victimes de la réaction bourgeoise 731

LES FORMES : La plus connue : couplets; *tornade*. Schéma interne; une forme reprise par Lully, par Wagner 735

LES TROUBADOURS D'OC : L'art du « trouver » après Guillaume IX. Grands seigneurs, jongleurs, ménestrels. La première période : Jaufré Rudel, Marcabru, Bernard de Ventadour. Deuxième génération : *trobar ric* et *trobar clus*. Les excès de l'*entrebescamen*. Décadence de l'art des troubadours, sa diffusion au-delà des frontières 736

LES TROUVÈRES D'OÏL : Chrétien de Troyes, romancier illustre, trouvère médiocre. La cour de Marie de Champagne et d'Aélis de Blois. Les trouveurs pendant la croisade albigeoise. La vie musicale au pays d'oïl; l'école de Notre-Dame. Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci, mélodies de Pérotin ou de Blondel de Nesles. Influence de la chanson populaire sur l'art des trouvères. Les « refrains » à l'origine de l'opéra-comique. La fin des trouvères, comparée à celle des troubadours. Les « jeux partis » 738

LES TROUVEURS HORS DE FRANCE : Le lyrisme provençal diffusé en Europe. 741

Italie : Guerre albigeoise : les troubadours émigrés en Italie. Leur influence sur l'école italienne. *Ballata*, *contrasto* et autres genres. L'emploi de l'italien. Style populaire : les *laudi spirituali*. Imitation ou art national 741

Espagne : Les troubadours aux cours espagnoles. Alphonse X : les *Cantigas de Santa Maria*. Emprunts linguistiques : *Misterio de Elche*. L'influence française, plus profonde en Catalogne qu'en Castille et en Aragon 742

Portugal : Pénétration de l'influence française; le *caminho francês*. Reprise, en galicien, des genres provençaux. *Barcarola* et *cantiga de amigo*. Les trouveurs. Régression de l'influence française 745

Allemagne : Voies d'accès de l'influence française. Les *Geisslerlieder*. Voyages des trouveurs et des Minnesänger. Évolution du Minnesang; ses centres de rayonnement; sa dépendance littéraire à l'égard des œuvres françaises. Les principaux Minnesänger et leurs modèles. Les genres français et leurs équivalents allemands. Veldeke et Marcabru. La deuxième génération : Walther von der Vogelweide, Heinrich von Meissen, Wolfram von Eschenbach. Déclin de l'école des Minnesänger, apparition des Meistersinger. La polyphonie en Allemagne : Wolkenstein. L'*ars antiqua*; un motet bilingue. L'*ars nova*. Influence des Franco-Flamands. 746

<i>Angleterre</i> : Rôle effacé des minstrels. La cour d'Éléonore d'Aquitaine. Richard Cœur de Lion. Influence française sur la langue littéraire : le <i>Norman French</i> . La <i>Prière du prisonnier</i> . <i>Miriv it is while sumer ilast</i> . Dunstable et Chaucer, points de départ de la musique et de la littérature anglaises. Rayonnement de l'école française en Europe sur les plans littéraire et musical	749
B. LES CHANTS ÉPIQUES : Une forme populaire : le récit légendaire chanté.	755
<i>Le lai</i> : Les lais narratifs connus de manière indirecte : romans, récits plus courts. Leur musique, reprise par les trouvères. <i>Le Lai du Chèvrefeuille</i>	755
<i>La chanson de geste</i> : Des textes, mais peu de documents musicaux. <i>Aucassin et Nicolette</i> : alternance de trois timbres. Paraphrase de <i>Tu autem</i> . Le processus des tropes adapté à la « geste des saints », puis à la « geste des héros ». La chanson de geste liée à l'histoire musicale.	755
C. LES DÉBUTS DE LA POLYPHONIE ET L'ARS ANTIQUA :	
LES ORIGINES : La polyphonie est-elle une invention ou un phénomène naturel ? Le traité de musique d'Ogier	757
<i>Organum parallèle ou diaphonie</i> : Débuts de la polyphonie : contrepoint et non pas harmonie. Superposition de mélodies ; le problème de la consonnance. <i>Rex celi Domine</i>	757
<i>Le déchant à mouvement contraire</i> : Voix principale et voix organale. Les consonnances d'appui. Des règles codifiées : <i>Discantus positio vulgaris</i> . Le « chant sur le livre »	758
<i>Extension de la « voix organale »</i> . <i>L'organum à vocalises</i> : Allongement des valeurs de la voix principale. La teneur. L'école de Notre-Dame : Léonin et Pérotin	759
<i>Addition de paroles aux vocalises</i> . Le « motet » : Le « petit texte » ou <i>motetus</i> . Forme primitive, retrouvée dans un manuscrit de Saint-Martial. Transformation de la teneur ; la théorie des modes rythmiques : la teneur considérée comme un timbre interchangeable. La lecture du contrepoint : premiers essais de notation rythmique. Rigueur du mode rythmique. Textes profanes sur teneur liturgique : emploi de l'imitation mais primauté du contrepoint ; apparition des teneurs profanes. Motets bilingues ; le motet devenu un simple exercice de contrepoint	760
LE CONDUIT : Le déchant adapté au versus. Nouveauté de ce procédé. Origine du <i>conductus</i> . Évolution. Structure ; les <i>puncta organi</i> , imitation, contrepoint renversable. La notion d'harmonie. Polyphonie libre en langue vulgaire : les rondeaux d'Adam de la Halle ; transformation de la voix inférieure, à l'origine de la basse fondamentale. Les premiers canons	762
L'ARS NOVA : La société au XIII ^e siècle, époque des derniers trouvères. Adam de la Halle : le « motet enté » ; les débuts de l'opéra-comique : <i>Jeu de Robin et de Marion</i> . L'époque de Philippe le Bel. Progrès de la notation : réaction contre la théorie des modes. Transformation sur le plan mélodique ; instabilité tonale. Développement des anciennes formes. Après une période de transition, apparition de l' <i>ars nova</i> : Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut.	765
<i>La transformation du motet</i> : Évolution de la teneur (ténor) : complexité de l'isorythmie ; un procédé qui réapparaît au XX ^e siècle. La contre-tenor (contraténor). Renversement de l'équilibre : la monodie accompagnée. Affirmation d'une volonté de structure ; le <i>hoquet</i>	766
<i>La rythmique</i> : Synthèse du passé et du présent chez Machaut. Les modes peu à peu exclus du déroulement rythmique ; dislocation de la ligne mélodique. La « rythmique aberrante » de la fin du	

siècle; son principe : la syncope. Importance des jeux rythmiques dans l'esthétique du XIV ^e siècle. La musique dans une impasse. . .	768
<i>L'harmonie</i> : Une construction qui ne semble pas modifiée par l'apparition de la contre-teneur. La théorie d'E. Costère. La « loi du plus court chemin » dans l'ordre mélodique, dans l'ordre harmonique. Transformation du langage musical au cours du XIV ^e siècle.	772
<i>Les auteurs</i> : De l'anonymat aux œuvres signées. La gloire de Machaut; son rôle politique. Ses successeurs : Jean Vaillant, Tailandier et d'autres. F. Landino, J. Ciconia et les compositeurs italiens.	774
<i>Les genres et les formes</i> : Les rondeaux « tarabiscotés » de Machaut. Le hoquet. Formes poétiques figées, calquées sur les formes musicales; ballade, virelai, double et triple ballade. <i>La Messe Notre-Dame</i> , de Machaut : premier exemple d'une messe composée de manière homogène par un seul musicien. Autres messes polyphoniques de l'époque. <i>La Messe de Besançon</i> , peut-être la première « messe parodie ». Développement du canon : la <i>caccia</i> ; quelle est l'origine de ce nom? Étymologie du mot <i>canon</i> . Musique descriptive; <i>Chant de l'alouette</i> , de Janequin. Musique instrumentale pure, dans les manuscrits d'Apt et de Faenza; la technique de la « coloration ». Au XV ^e siècle, préfiguration du génie musical moderne.	776
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	779

L' « ARS NOVA » ITALIENNE, par Nino PIRROTTA.

LA MUSIQUE EN ITALIE AVANT L' « ARS NOVA » : Méfiance des compositeurs à l'égard de la musique notée. Une exception : les laudes. Activité poétique au XIII ^e siècle : le <i>dolce stil nuovo</i> de Dante. La poésie chantée : canzone, sonnet, ballata. Différences essentielles entre le stil nuovo et l'ars nova. Après Dante, la canzone purement littéraire; un nouveau type de ballata. Influence des conditions politiques sur le développement de la polyphonie au XIII ^e siècle.	781
LES THÉORICIENS DE L'ARS NOVA :	
<i>Marchettus de Padoue et Antonio da Tempo</i> : Importance historique de Marchettus due à son manque d'originalité; ses principes théoriques sans influence sur ses contemporains. Ses rapports avec Robert d'Anjou. Rôle de Marchettus dans la diffusion de la polyphonie. Le traité de métrique d'Antonio da Tempo. Padoue, Vérone, Milan, centres musicaux.	784
LE MADRIGAL : Origine inconnue. <i>Cantus materialis</i> , terme péjoratif. L'opinion de Francesco da Barberino. Fixation de la forme au milieu du XIV ^e siècle. Influence d'une étymologie fantaisiste sur la forme du madrigal.	786
LES COMPOSITEURS :	
<i>Giovanni da Cascia et Piero</i> : Médiocrité des madrigaux polyphoniques. Rivalité de trois artistes de talent : Giovanni da Cascia, Jacopo da Bologna, Piero. Fixation de la forme du madrigal par G. da Cascia; rôle du ténor. Perfection du détail chez Piero. . .	788
<i>La caccia</i> : Emploi du canon dans l'œuvre de Piero. Distinction entre madrigal et caccia. L'imitation, la technique impressionniste.	790
<i>Jacopo da Bologna</i> : Son ambition et son ingratitude à l'égard de ses prédécesseurs. Une réussite due à l'effort plutôt qu'à la spontanéité. Un motet profane, le seul de cette période. Influence du motet et de la caccia sur les madrigaux de Jacopo.	791

L' « ARS NOVA » FLORENTINE : Le recueil de Squarcialupi. Ballata monodique. Gherardello, Masi, Tenorista et la polyphonie liturgique. Compositions profanes réservées à un public restreint, puis diffusées grâce à la poésie : N. Soldanieri, F. Sacchetti, Pétrarque. Influence de G. da Cascia. Recherche de l'insolite dans l'œuvre monodique de L. Masini	792
FRANCESCO LANDINI : LA BALLATA : Vers 1370, diffusion, évolution de la polyphonie : passage du ton objectif au ton lyrique. Niccolò da Perugia. Le pathétique dans les <i>ballate</i> de Landini; l'emploi du contre-ténor. Richesse d'invention, sentimentalité. La cadence landinienne. Andrea de' Servi	796
L'APPORT DE L' « ARS NOVA » ITALIENNE : Caractère provincial de la polyphonie italienne. Un art plus intuitif qu'intellectuel. L'influence des compositeurs français (Vitry, Machaut), plus sensible dans le Nord qu'à Florence. Crise de la polyphonie italienne à la suite du Grand Schisme. Au début du xv ^e siècle, évolution musicale soumise à l'orientation politique : musique italienne courtoise à Lucques; l'académisme avignonais à Milan. Conversions brusques suivant les alternatives d'une mode. Retour aux anciennes formes : Tenorista, Ciconia. Goûts musicaux de la noblesse italienne calqués sur ceux de la cour de Bourgogne	798
BIBLIOGRAPHIE	801

LA MUSIQUE EN ANGLETERRE, *par Manfred BUKOFZER.*

Distinction nécessaire entre « musique en Angleterre » et « musique anglaise » proprement dite	802
LE PLAIN-CHANT EN ANGLETERRE : Introduit par Augustin au temps de Grégoire le Grand. Les réformes normandes. Contribution anglaise au plain-chant : les offices des saints; tropes et séquences. Codification : <i>Usus Sarum</i> ; le rite de Salisbury. Henry VIII et la fin du plain-chant.	802
LA MONODIE PROFANE ET SACRÉE : Importance de la monodie au Moyen âge. Pas de limite stricte entre musique sacrée et musique profane. La chanson en anglais : popularisation de modèles latins. Versions latines « spiritualisées ». Rôle des franciscains. Les chansons morales. Rareté des chansons profanes en anglais.	803
LES DÉBUTS DE LA POLYPHONIE DE LA PÉRIODE ROMANE : Le style polyphonique français et le trope dans le <i>Winchester Troper</i> . L' <i>Ut tuo propitiatus</i> (xii ^e siècle). La chronique de Gerald de Bary; une forme populaire de polyphonie spécifiquement anglaise; canon, accompagnement <i>ostinato</i> ou <i>pes</i> , <i>cantus gemellus</i>	805
LA POLYPHONIE EN ANGLETERRE A L'ÉPOQUE GOTHIQUE : Influence de l'école de Notre-Dame. Jean de Garlande. Les intervalles imparfaits, caractéristiques des compositions anglaises. L'usage des tierces. Une polyphonie « provinciale »	807
LE TYPE POLYPHONIQUE ET LA FUSION DES FORMES : Une polyphonie très proche de la liturgie. Pas de distinction nette entre les genres. Le conductus-motet, forme hybride. Le style populaire : hymne à saint Magnus. Les premiers motets avec paroles anglaises	808
L'INTERVERSION DES VOIX : Une particularité de la polyphonie anglaise; l'interversion des voix ou rondellus. Affinités entre interversion et imitation; le canon : <i>Sumer is icumen in</i> ; la <i>rota</i>	809
L'HARMONIE ANGLAISE ET LE CHANT GRÉGORIEN : L'emploi des accords pleins sous deux formes différentes (fin du xiii ^e siècle). Diverses façons d'incorporer la mélodie grégorienne; le cantus firmus migrant. Déchant, « déchant anglais », faux-bourdon	813

TABLE ANALYTIQUE

2195

COMPOSITIONS ISORYTHMIQUES : Technique empruntée à la France mais préservation du style harmonique anglais. Choix du cantus firmus dans la messe-motet. Musique du xiv ^e siècle : sources dispersées et fragmentaires.	816
LA MUSIQUE DE LA CHAPELLE ROYALE : Le manuscrit d'Old Hall. Compositeurs; répertoire liturgique; variété de style des messes : conduit, canon, tutti et duos. Influence française sur la messe-motet et sur la messe-chanson.	817
LEONEL POWER ET JOHN DUNSTABLE : Passage de l'ars nova à la musique de la Renaissance. Changement de style dans l'œuvre de Leonel Power; ses messes et motets. Dunstable « inventeur du contrepont »; son influence sur la musique continentale; emploi de la dissonance, rythme déclamatoire; recherche de la sonorité; les duos « panconsonnants ». Nouvelle conception de la messe chez Power et Dunstable. La messe cyclique de la Renaissance.	819
CONTEMPORAINS ET SUCCESSIONS DE DUNSTABLE : Le groupe des compositeurs secondaires. Bedingham. Plummer. Morton. Le style mélancolique de W. Frye.	825
LA MUSIQUE DANS LES CHAPELLES ET LES COLLÈGES : L'Angleterre à l'écart des courants européens. Nouveaux centres musicaux. Les Passions polyphoniques. Évolution du <i>carol</i> . La cantilena. Fin du xv ^e siècle : antienne mariale, Magnificat, messe. Recherche du contraste et de la complexité rythmique dans la musique vocale; les principaux compositeurs. Une école nationale.	828
BIBLIOGRAPHIE	831

LA MUSIQUE DE DANSE ET LA MUSIQUE INSTRUMENTALE, par Manfred BUKOFZER.

La musique de danse définie par ses fonctions et son but; la musique instrumentale, par son intermédiaire. La danse au Moyen âge, dans les fêtes profanes et religieuses	833
LA CAROLE : Origine, étymologie sujettes à controverse. La danse en groupe ou par couples; chœurs ou accompagnement instrumental. L'exécution de la carole. Rapports avec les formes musicales et littéraires.	834
LA MUSIQUE DES CHANSONS A DANSER : Chanson à refrain, motet, rondeau, motet enté. Sources musicales incomplètes	836
<i>Le rondeau et le virelai</i> : Le rondeau dans le <i>Roman de Guillaume de Dole</i> . Des reconstitutions hasardeuses. Virelai ou <i>ballata</i> , plus complexe. Rondeaux en forme de motet, comparables aux danses stylisées.	836
<i>Les chansons de trouvères et la danse</i> : Des œuvres écrites pour être écoutées. <i>Kalenda maya</i> . Apparition de la ballade : <i>A l'entrada del tens clar</i> ; ses diverses transcriptions. La notation mesurée, dès le milieu du xiii ^e siècle.	839
DANSES CLÉRICALES : Attitude de l'Église; les danses autorisées; conduits ou chants processionnels. Coïncidence des fêtes liturgiques et païennes. L'élément humoristique.	842
<i>Les caroles latines</i> : Les danses cléricales du manuscrit de Florence. Sens du mot « carole ». Origine du rondeau et de la carole. Musique sacrée, musique profane. Formes de la carole latine. Le rythme. <i>Ad mortem festinamus</i> . Démarcation peu nette entre monodie et polyphonie. Un art destiné aux classes cultivées par des artistes cultivés	843
LA PARTICIPATION DES JONGLEURS ET DES MÉNESTRELS : Distinction sociale entre jongleur et ménestrel. Prestige du trouvère. La vielle. Rôle des instruments de musique. <i>Modus et modulus</i>	846

LA POLYPHONIE AVEC INSTRUMENTS FACULTATIFS OU OBLIGÉS : Remplacement de la voix par l'instrument; le motet, le hoquet . . .	848
<i>La cantilène. Apparition de la notion d'accompagnement</i> : Cantilena ou « chanson accompagnée ». Utilisation des contrastes de style : la caccia; la fanfare. Absence de musique instrumentale au sens strict.	849
LA PREMIÈRE MUSIQUE INSTRUMENTALE INDÉPENDANTE : Début du XIV ^e siècle : l'estampie, la ductia, la nota. La composition en puncta. Rapports entre musique sacrée et musique profane, vocale ou instrumentale. La séquence, le lai. Premières compositions. Caractéristiques de la monodie instrumentale au XIV ^e siècle. La rota, les danses à double emploi.	850
LA MUSIQUE DES TABLATURES D'ORGUE : Nécessité de créer une nouvelle méthode de notation; le <i>Robertsbridge Codex</i>	856
<i>Transcriptions et arrangements</i> : Écriture suggestive de voix libres; dépendance à l'égard du répertoire vocal. Le recueil de Faenza, partition de clavier. Le codex Reina. L'écriture en parties séparées.	857
<i>Naissance de formes autonomes de la musique d'orgue</i> : Les messes du manuscrit de Faenza : la méthode d'alternance. Les tablatures allemandes : <i>Fundamentum organiscandi</i> , de K. Paumann, et <i>Buscheimer Orgelbuch</i> . Musique liturgique d'orgue en Angleterre .	860
LA MUSIQUE DE DANSE DU XV ^e SIÈCLE : LA BASSE-DANSE : Disparition de l'estampie, naissance de formes nouvelles. Danse courtoise : ballo, basse-danse. Mélodies dérivées de chansons polyphoniques. Le rythme de la basse-danse. L'improvisation notée	863
BIBLIOGRAPHIE	866

LA MUSIQUE DE MACHAUT A DUFAY, par Léo SCHRADE.

Peu d'invention, mais raffinement chez les successeurs de Machaut. La ballade : complexité accrue, variété des sujets, adoption de textes latins. Vogue du rondeau. Le motet profane de Machaut supplanté par le motet religieux de Vitry. Le cycle complet de la messe.	868
LES FOYERS DE CULTURE MUSICALE : Les cathédrales, la cour du roi. Importance des ducs de Bourgogne	870
LES MÉNESTRELS : Leur collaboration avec chapelains et chantres : communauté de styles profane et sacré. Échanges artistiques d'une cour à l'autre. Intérêt des Italiens pour la musique française	870
LES COMPOSITEURS : Pour le XV ^e siècle, beaucoup de noms, peu de renseignements sur les compositeurs. Une époque de transition qu'il faut juger sur l'ensemble des œuvres	872
LA CHANSON PROFANE : Le manuscrit d'Oxford et celui de Chantilly	874
LA BALLADE : Un genre en faveur auprès des successeurs de Machaut; adoption de certains procédés du motet. Ballades amoureuses et ballades de circonstance de Trebor. Hasprois, Jean Le Grand, partisans de la simplification. Baude Cordier et le rondeau.	874
LE RONDEAU : Le style varié de Cesaris, ses emprunts au motet et à la ballade. Équilibre et symétrie chez Loqueville. Grenon, représentatif des divergences de son époque	876
LE VIRELAI : Théories sur l'influence flamande ou italienne. Incertitudes de leur génération, qui se reflètent dans l'œuvre d'Arnold et	

TABLE ANALYTIQUE

2197

de Hugo de Lantins. Le risque d'erreur, à juger un compositeur sur les fragments conservés de son œuvre : <i>Cesaris, Carmen, Tapissier</i>	878
LE MOTET : Structure isorythmique du motet au xv ^e siècle. Son rang dans la hiérarchie des formes musicales. Motet à la Vierge de Cesaris. <i>Carmen</i> et <i>Tapissier</i> : le thème du schisme. Richard de Loqueville : simplification et abstraction. Nicolas Grenon : variété des procédés, typique d'une période de transition	880
LA MESSE : Développement de la musique liturgique au xv ^e siècle. Emprunts à la musique profane. Loqueville, Hugo de Lantins : absence de rigueur dans l'emploi des voix et des instruments. Forme purement vocale. Structure alternée : Guillaume Le Grand, Hubert de Salins. Simplification des procédés dans la messe. L'emploi de l'isorythmie et du canon. La déclamation syllabique. La messe <i>Verbum incarnatum</i> d'Arnold de Lantins	885
BIBLIOGRAPHIE	888

LA CHANSON FRANÇAISE AU XV^e SIÈCLE DE DUFAY A JOSQUIN DES PRÉS (1420 à 1480), par G. THIBAUT.

Rayonnement de la chanson française dans l'Europe du xv ^e siècle. La chanson dans les fêtes et les banquets, chez les seigneurs et parmi le peuple, au théâtre et à l'église. Travestissements et transcriptions. Transformation du langage musical : peut-on parler d'une renaissance ? Novateurs et traditionalistes. L'influence anglaise. Importance du <i>superius</i> dans la musique profane. Les genres favoris : rondeau et bergerette. Répartition des tâches : disparition du poète-musicien. Technique musicale : la répétition des phrases brèves. Une division dans le temps plutôt que dans l'espace.	890
BINCHOIS : Un musicien de cour. Ses sources d'inspiration : Christine de Pisan, Charles d'Orléans, Alain Chartier. Le style de ses chansons. Comment les dater ? Jugement sur son œuvre.	897
DUFAY : Une carrière internationale ; l'expérience italienne ; rencontre des musiciens liégeois. Chants d'étrences, chants de mai, chansons d'amour sur des poèmes acrostiches. Style traditionnel et nouvelle manière : de la phrase brève à la mélodie continue. Les œuvres de la maturité. Un répertoire repris au théâtre. L'évolution du style de la chanson à travers l'œuvre de Dufay : importance du contraténor, emploi de l'imitation, recherche de l'équilibre des voix. Ce qui fait l'originalité de Dufay	900
OCKEGHEM : La nouvelle génération de compositeurs. Ockeghem à la chapelle des rois de France. Sa personnalité, comparée à celle de Busnois. Analyse de quelques chansons : émotion et mélancolie, élan et gaieté. Prédominance du style traditionnel. L'équilibre parfait des voix dans le canon	907
BUSNOIS : Repères biographiques ; l'ambiance bourguignonne ; séjour possible en Italie. Busnois poète ; ses rapports avec Jean Molinet. Les pièces dédiées à Jacqueline d'Hacqueville. L'influence du rhétoriqueur sur le musicien : goût de la délicatesse et du brillant. L'usage du contraténor ou le concert à trois. L'imitation. Le canon. La liberté rythmique. Moins d'aisance dans les pièces à quatre voix. Un maître du rondeau et de la bergerette.	910
CARON : Un inconnu, jadis célèbre. Limpidité du style, continuité de la ligne mélodique. Le rythme dactylique de la <i>canzon alla francese</i> . Mise en valeur des nuances du texte. Deux autres maîtres loués par Tinctoris	914

MORTON ET HAYNE : Le chapelain du duc de Bourgogne; vogue du style anglais sur le continent. Hayne, compositeur essentiellement profane. Ses thèmes, repris par ses contemporains et par ses successeurs. Le chant accompagné de luth, ancêtre de l'air de cour.	916
LES POÈTES : Un <i>rondel</i> de Villon mis en musique par Jean Delahaye. L'art du compositeur au service d'une poésie médiocre. La chanson grivoise. Allégorie et mythologie. Diffusion de la chanson française à l'étranger, évolution de la forme	921
LA CHANSON HISTORIQUE : La chanson politique interdite à la fin du XIV ^e siècle. Le manuscrit de Bayeux et la guerre de Cent Ans. Échos des guerres de Bretagne et d'Italie. Caractères de la chanson historique; peut-on parler d'une forme populaire? Pièces à textes multiples : superposition ou juxtaposition; la <i>fricassée</i> ; prédominance du style homophone. Une écriture apparentée à celle de la frottola. Traits communs aux chansons bilingues. Origine du ténor; les textes : cycle de Robin et Marion; chansons « avec propos ». Progrès réalisés par la génération suivante. Les personnages : le monde de la farce.	924
LA CHANSON ET LE THÉÂTRE : La chanson dans les mystères et les moralités. La chanson dans les farces; les interpolations musicales. Rares emprunts au répertoire savant. La chanson du <i>Povre Johan</i> . L'identité des personnages au théâtre et dans la chanson; comment l'expliquer? Théâtre et chanson, sources de renseignements tantôt complémentaires, tantôt contradictoires	935
LA CHANSON ET LA DANSE : Double origine de la basse-danse : chanson courtoise, chanson de style populaire. Représentants des deux tendances : dans le Nord; à Paris et à Lyon. Apparition de l' <i>air</i>	940
BIBLIOGRAPHIE	943

LA MUSIQUE RELIGIEUSE DE DUFAY A JOSQUIN DES PRÉS.

DUFAY ET SON ÉPOQUE, par Léo SCHRADE.

Clarification de la musique au XV ^e siècle, rôle et attitude de Dufay.	945
LES CAUSES DU RENOUVEAU DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE : La transformation profonde du répertoire musical est-elle liée à l'apparition de mouvements religieux? Historique de la <i>Devotio moderna</i> . Dufay à l'écart des influences	946
GUILLAUME DUFAY : Sa carrière. La messe : fragments séparés et messes cycliques; attachement de Dufay au passé. L'héritage du XIV ^e siècle, la technique de la parodie. Maîtrise de Dufay	950
La « <i>Missa sine nomine</i> » : Le Gloria et le Credo, dans la ligne des compositeurs avignonnais. Rôle de Ciconia. Origine italienne du faux-bourbon.	952
La <i>Messe de saint Jacques</i> : Premier emploi du faux-bourbon; une œuvre composée en Italie. L'héritage musical abordé sous un autre angle. L'emploi liturgique de l'Ordinal pour la messe d'un apôtre. Le cantus firmus dans les diverses parties. Technique de la paraphrase. Les invocations. Passage du chœur au duo de solistes. Le cantus firmus dans l'Offertoire. La Communion : emploi du faux-bourbon. Rapports du faux-bourbon avec la liturgie. Ses caractéristiques principales. La cantilène dans l'œuvre de Dufay.	954
Les messes sur un seul cantus firmus : L'unité de la messe cyclique. Choix du cantus firmus : fragment grégorien ou mélodie profane. Antiennes et liturgie, notamment dans la messe <i>Ecce ancilla</i> .	

Primauté de l'intention artistique sur la fonction liturgique. La *Missa Caput* : influence des compositeurs anglais. L'unification du cycle établie par des rapports mathématiques; la messe *Se la face ay pale*. L'emploi du « motif de tête ». Trois autres messes, qui rapprochent Dufay de la jeune génération et notamment d'Ockeghem; technique parodique, équilibre de la structure, qualité mélodique. La messe cyclique et l'esprit de la Renaissance. 959

Les motets : Les compositions les plus proches de la messe : hymnes, séquences et Magnificat; maîtrise dans l'art de la cantilène. Diversité des motets; caractère liturgique de certains d'entre eux. Antiennes mariales et motets à la Vierge; motets en l'honneur des saints. Deux groupes distincts par la structure : le motet isorythmique, incarnation de l'esprit médiéval; le motet-cantilène, inspiré par la chanson profane. L'*Ave Regina*; le *Requiem* 966

GILLES BINCHOIS : Affinités avec Dufay dans le domaine profane. Sa musique sacrée : une voie différente. Deux styles distincts. Influence de la chanson sur la messe : la paraphrase. Compositions se rapportant à la psalmodie ou aux hymnes : simplicité technique du faux-bourdon. Les motets : religieux plutôt que liturgiques; un maître de la composition isorythmique. *Domitor Hectoris*, motet-cantilène 971

OCKEGHEM ET SON ÉPOQUE, par Nanie BRIDGMAN.

La nouvelle école polyphonique. Réputation d'Ockeghem auprès de ses contemporains. Dans son œuvre, séparation nette entre le sacré et le profane. Profondeur mystique due à son génie personnel plutôt qu'aux influences extérieures. Science de l'écriture subordonnée à l'émotion artistique. Un tempérament original, qui respecte le passé et annonce l'avenir. Le refus de l'imitation : influence française. La première place accordée à la messe. *Missa Prolationum* et autres œuvres. Le choix du cantus firmus. Le Requiem. Les motets, et notamment *Gaude Maria*, qui laisse prévoir l'art de la Renaissance 975

ANTOINE BUSNOIS : Le plus célèbre contemporain d'Ockeghem. Ses motets : goût de la singularité; les deux plus originaux : *In hydraulis* et *Anthoni usque limina*. Les petits maîtres de l'époque : Regis, Caron, Faugues, Barbireau, Touront. Obrecht, contemporain d'Ockeghem mais plus proche de Josquin : tendance à la facilité; style de la messe *Sub tuum praesidium* 979

BIBLIOGRAPHIE 982

JOSQUIN DES PRÉS ET SES CONTEMPORAINS, par Günther BIRKNER.

Les formes musicales du Moyen âge modifiées mais préservées jusqu'au milieu du xv^e siècle. La musique incorporée au *trivium*. Abandon de l'écriture fondée sur le cantus firmus. L'harmonie considérée comme une valeur en soi. A partir de 1470, influence de la musique italienne sur les jeunes compositeurs : simplicité, symétrie, importance du texte. L'écriture à quatre voix. L'imprimerie musicale à Venise (Petrucchi), en Allemagne, à Paris (Attaignant). Diffusion des œuvres de nombreux compositeurs. 984

LA MESSE : Vie de Josquin, ses séjours en Italie. Sa réputation auprès de ses contemporains. La messe l'*Homme armé* comparée à la messe *Hercules Dux Ferrariæ*. Emploi de l'homophonie, notamment dans la messe *Pange lingua*. Richesse de l'écriture, diversité dans le choix des textes et la répartition des voix . . . 987

- LE MOTET** : Transformation du motet isorythmique : la teneur dépouillée de son caractère numérique; attention accordée au texte. Technique apparentée à celle de la messe. Influence italienne. Fusion des divers éléments et création d'un style personnel : les motets en imitation. Ferveur, mesure, équilibre classique dans les dernières œuvres. La physionomie caractéristique du motet à quatre voix 992
- LA CHANSON** : Variété des structures et des formes poétiques. Difficulté de déterminer le mode d'exécution. Évolution de Josquin : éloignement des formes traditionnelles, recherche de la symétrie; pouvoir expressif de la mélodie, né d'un rapport nouveau entre les paroles et la musique 996
- PIERRE DE LA RUE** : Ses attaches bourguignonnes. Absence d'expérience italienne. Prédominance des œuvres religieuses. Les messes à cantus firmus : *Conceptio tua*; courbe mélodique déconcertante (influence d'Ockeghem); rythme heurté, contraire aux principes des Italiens. Les messes en canon : *Missa de feria*; *Ave sanctissima Maria* : plus d'équilibre, simplicité, transparence, attention accordée aux éléments harmoniques; l'écriture à six voix. La messe *Ave Maria*. Diversité de style des chansons. Rapprochement possible avec Josquin, mais résistance à l'emprise du goût italien 999
- ANTOINE BRUMEL** : Éléments biographiques. Les messes : *L'Homme armé*; *De beata Virgine*, œuvre de la maturité. Les motets. Déclamation et richesse sonore dans la *Missa super Dringhs*. Synthèse valable, dans son œuvre, des techniques anciennes et de l'influence italienne 1004
- GASPAR VAN WEERBECKE** : Sa musique religieuse, marquée par un séjour prolongé en Italie. Messes dans le style ancien, tendances nouvelles dans les motets. Deux motets à cinq voix dans la tradition franco-flamande. Les motets à quatre voix. L'opinion de Gaffurius sur son œuvre 1008
- LOYSET COMPÈRE** : Sa carrière en Italie et en France. Évolution du style dans son œuvre sacrée. Compère, l'un des premiers chansonniers de son temps. Variété des formes. Motet-chanson. Chanson en canon. Chanson à quatre parties pour voix seules. 1010
- JEAN MOUTON** : Musique sacrée. Influence déterminante de Josquin. Les motets : isorythmie, canon. Unité de la composition peu apparente dans la forme extérieure. Influence italienne manifeste dans les œuvres de jeunesse. Les motets sur des psaumes : alternance des motifs suivant l'articulation du texte. *Missa Alma Redemptoris Mater* : fréquents changements de mouvement, disposition symétrique. *Sans cadence* : messe à cantus firmus; un titre qui ne correspond pas entièrement à la réalité. Mouton, l'un des précurseurs dans le domaine de la musique polyphonique 1013
- ANTOINE DIVITIS** : Peu de précisions sur sa vie. Transparence et simplicité, caractéristiques de son œuvre. Une musique étroitement liée au texte. Sens de l'effet harmonique. Difficulté de le rattacher à une école déterminée 1017
- ANTOINE DE FÉVIN** : Une œuvre variée, largement diffusée. La messe *Ave Maria*, représentative de son style : emploi fréquent des duos; importance accessoire des passages homophones et de la déclamation du texte. La messe *Mente tota*. Févin « felix Jodoci aemulator » 1019
- BIBLIOGRAPHIE** 1023

LA CHANSON FRANÇAISE EN EUROPE OCCIDENTALE A L'ÉPOQUE DE JOSQUIN DES PRÉS, *par* Paule CHAILLON.

La chanson française à la fin du xv^e siècle, forme d'art autonome et nécessité sociale. Imprimerie musicale (Petrucci) : diffusion des œuvres. Période des petits maîtres (vers 1495-vers 1521). Chanson « savante » des musiciens du Nord, apparentée au motet; chanson « populaire » des petits maîtres de la cour de France. Influence des cours italiennes. Les mécènes. Goûts musicaux de Marguerite d'Autriche. Les *Albums* : ballades et rondeaux. Chansons bourguignonnes à trois voix. Chansons à quatre voix de Pierre de La Rue. La cour de France, à la Renaissance. Louis XII et Anne de Bretagne : invitations aux musiciens étrangers. Chansons rurales, à boire et à danser. Formes fixes, chanson strophique, chanson à refrain. La préciosité remplacée par l'érotisme. Caractéristiques de la chanson à trois voix. Manque de personnalité des musiciens. Les quinze chansons de Févin. En Italie, influence de la chanson française sur la musique savante. Les musiciens du Nord dans les cours italiennes. Début du xvi^e siècle, introduction de la chanson « populaire » à trois voix; recueils dont s'inspirent les madrigalistes. Josquin des Prés, symbole de la musique de son temps. Son influence en Europe occidentale; ses emprunts au motet; le style de ses chansons; l'écriture en imitation, le canon. Josquin séjourna-t-il à la cour de France?

1026

BIBLIOGRAPHIE

1041

RENAISSANCE, RÉFORME, CONTRE-RÉFORME

LA CHANSON FRANÇAISE AU XVI^e SIÈCLE, *par* François LESURE.

Après la mort de Josquin, recul de la chanson française sur le plan international.

1045

LA CHANSON POLYPHONIQUE PARISIENNE : Renouveau des thèmes et des genres au temps de François I^{er} : le fabliau, la brunette. Lyrisme, érotisme. Rapprochement avec la chanson populaire. Les recueils d'Attaignant. La forme musicale subordonnée au texte; quatrains et dizains, vogue de l'épigramme. Différences entre la chanson française et le madrigal italien : le rythme, son utilisation par les divers compositeurs. Les mots évocateurs, l'art du sous-entendu. La chanson parisienne, théâtre en miniature

1045

Claudin de Sermisy : Préférence pour les thèmes lyriques. Souci de l'écriture, et discrétion

1048

Clément Janequin : Popularité de son œuvre. Les « batailles ». Chansons poétiques : expression du sentiment, virtuosité technique.

1049

Autres compositeurs parisiens : Passereau, Certon, Maillard, Mornable. Pierre Regnault : du syllabisme parisien à la technique harmonique colorée.

1052

Autres centres de la chanson polyphonique : L'italianisme à Lyon. Les publications de J. Moderne. Phinot, Layolle. La « science fantastique » de Pierre de Villiers. Anvers : les recueils de Susato;

fidélité à l'enseignement de Josquin. Nicolas Gombert : un style variant avec l'éditeur. Clemens non Papa. Thomas Crecquillon : une musique non asservie au texte. Les représentants de la chanson parisienne en Italie. Willaert : synthèse de l'art néerlandais et des influences italiennes. L'interprétation instrumentale.	1053
LA CHANSON EN FORME D'AIR : A partir de 1550, la chanson parisienne peu à peu remplacée par la chanson en forme d'air. Son origine. Sa forme : syllabique, homophonique, strophique. Arcadelt, Certon, les premiers « airs »	1057
Les musiciens de Ronsard : Parution des <i>Amours</i> avec supplément musical. Union entre poésie et musique; règles formulées par Ronsard. Les préférences des compositeurs. Les recueils de P. Cléreau et de N. de La Grotte. Une tradition antique ressuscitée; les salons humanistes. Goudimel et les odes d'Horace. L'éloge des poètes à l'adresse des compositeurs	1058
INFLUENCE DU MADRIGAL ITALIEN : Le pétrarquisme en France : introduction du sonnet, du « dialogue ». Maladresse des premiers madrigalismes	1061
Roland de Lassus : Succès en France, dès 1557. Rôle de Le Roy. Goûts poétiques de Lassus. Son intérêt pour Baïf et les promoteurs de la musique mesurée. Ses chansons : variété et finesse dans le style parisien; trouvailles techniques influencées par le madrigal; recherche de l'expression, symbolisme. La chanson en province : Bertrand et Boni à Toulouse. La musique non-diatonique de Guillaume Costeley	1061
L'ACADÉMIE DE POÉSIE ET DE MUSIQUE : Goût du retour à l'antique dans l'Europe de la Renaissance. Ses représentants en France : Baïf, Costeley, Le Jeune. Travaux de Baïf et Courville : rapports de la musique avec la poésie en langue vulgaire. Fondation de l'Académie, défaite du Parlement de Paris. Organisation de l'Académie : musiciens professionnels et auditeurs; secret des œuvres interprétées. La notion de quantité dans la poésie française, associée à l'élément musical. Échec de la réforme de l'orthographe. L'Académie, pépinière de poètes et de musiciens. Les concerts. Goût de Baïf pour l'ésotérisme. Henri III et l'esprit de la Contre-Réforme. Continuité de l'effort de Baïf; son influence sur l'évolution de la chanson : liberté du rythme, apparition des barres de mesure. Claude Le Jeune et la musique mesurée : décomposition des valeurs, une rythmique créatrice d'« effets »; son influence sur Du Caurroy. Dans le Nord et les pays flamands, italianisme orienté vers l'art baroque. Ph. de Monte, les maîtres de second plan. Sweelinck	1064
BIBLIOGRAPHIE	1070

LA MESSE ET LE MOTET CHEZ LES FRANCO-FLAMANDS APRÈS LA MORT DE JOSQUIN, par Nanie BRIDGMAN.

Un choix déterminant pour le compositeur : le Nord ou l'Italie. Aux Pays-Bas : la chapelle de Charles Quint. Les musiciens d'église et l'Inquisition. Les messes : le cantus firmus remplacé par la missa parodia; plus de science que d'inspiration chez les compositeurs. Le motet : le style de Josquin comparé à celui de ses disciples. Le « style imitatif syntaxique »; le texte sacrifié à la construction musicale. Raisons pour lesquelles l'influence espagnole ne s'est pas manifestée dans le domaine musical. Les maîtres de chapelle de la cour. Les motets de Nicolas Gombert : plastique et expression dans l'interprétation du texte; création d'un style nouveau qui servira de modèle. Thomas Crecquillon : un art plus

- intelligent que spontané; pureté de son génie mélodique. Jacobus Vaet. Pierre de Manchicourt. L'art chromatique secret de Clemens non Papa. Les compositeurs du Nord en Italie : technique du madrigal appliquée au motet. Willaert à Saint-Marc; son influence sur l'école vénitienne; les *cori spezzati*; synthèse de la technique néerlandaise et du style « moderne ». La désintégration de la polyphonie néerlandaise; réaction contre le style imitatif syntaxique : Philippe de Monte et Roland de Lassus. Parallélisme de leur vie. Différence de leur tempérament. Art clair et mesuré de Monte. Lassus : l'interprétation des sentiments poussée à l'extrême. Les voyages de Lassus. Son œuvre religieuse marquée par la Contre-Réforme. La messe et le Magnificat traités sans grande originalité. Le style des motets : effets de surprise, contrastes; influence du madrigal; angoisse devant la mort exprimée dans le choix des textes. Œuvres apparentées aux motets : Prophéties des Sibylles, Plaintes de Job, Psaumes de la Pénitence, Lamentations de Jérémie. Gloire de Lassus. Son jugement sur lui-même. 1072
- BIBLIOGRAPHIE** 1085

LA FROTTOLA ET LE MADRIGAL EN ITALIE, *par* Nanie BRIDGMAN.

LA FROTTOLA : Les éditeurs de *frottole* du début du XVI^e siècle. Étymologie du mot *frottola*. Au XV^e siècle, la musique populaire italienne en réaction contre la polyphonie des « Alemanni ». Rapprochement entre l'art des lettrés et celui du peuple. A Florence, premières manifestations d'un art national : les chansons italiennes d'Isaac. Mantoue, lieu d'origine de la frottola. Rôle d'Isabelle d'Este. Une musique de cour d'allure populaire. Les genres poétiques exploités par les musiciens. Style syllabique. Style mélismatique. Technique de la frottola; les variantes possibles. Structure du *strambotto*, son évolution; pièces de circonstance et *laude*. Distribution des voix : l'harmonie. Procédés annonçant le madrigal. Rythme de la frottola comparé à celui du *strambotto*. Le dialogue musical. L'interprétation des frottole; le chant au luth et l'art de l'improvisation. Aquilano : sa carrière; poète médiocre, musicien de talent; son succès. Publication des recueils de frottole : le « monument » en retard sur la vie. Une génération de compositeurs (vers 1470-après 1530). Les Franco-Flamands : Josquin, Compère, Isaac; manque de spontanéité. Les Italiens : parmi d'autres, Tromboncino et Cara, à Mantoue; leur contribution à l'idéalisation de la frottola, sous la forme du madrigal 1086

LE MADRIGAL : Aucun lien entre le madrigal italien du XIV^e siècle et celui du XVI^e siècle. Réapparition du terme postérieure à la pratique du genre. Transformation de la frottola : amélioration des textes, retour aux poètes du passé. Caractères propres du madrigal. Théories sur sa formation. Évolution de la langue; le « nouveau verbe bembesque ». Les premiers madrigalistes : passage de la musique sacrée à la musique profane; l'amour divin remplacé par l'amour humain. Le public. Le siècle des académies; l'art pour l'art. Refus de l'improvisation. Les amateurs remplacés par des professionnels. Mode d'exécution du madrigal; la « musica reservata ». Les interprètes : expression et virtuosité. Les principaux compositeurs. Philippe Verdelot, l'écriture complexe d'un homme du Nord. Costanzo Festa, le style du motet adapté au madrigal. Jacques Arcadelt, maître de la forme classique à quatre voix; *Il bianco e dolce cigno*. Willaert; une musique parfois plus savante qu'émouvante; audaces harmoniques. Francesco Corteccia. Giovanni Animuccia. Développement du chromatisme chez les élèves de Willaert : Nicolo Vicentino; Cyprien de Rore, noblesse du sentiment, l'interpréta-

tion de Pétrarque. Giovanni Nasco. Vincenzo Ruffo. Domenico Ferrabosco. Palestrina : une maîtrise certaine mais plus d'onction que de flamme. Lassus et le madrigalisme ; un tempérament proche de celui de Pétrarque ; l'influence de la Contre-Réforme. Deux autres Franco-Flamands : Philippe de Monte et Jacques de Wert. L'apogée du madrigal : les compositeurs italiens de la fin du siècle. Un rêveur sensuel : Luca Marenzio ; transposition des images verbales, variété du style. Carlo Gesualdo : influence de Vicentino ; un maniérisme qui n'exclut pas le talent. Monteverdi : l'abandon du madrigal au profit du *stile nuovo*. Autres madrigalistes italiens, notamment Luzzaschi et Vecchi. 1098

LA VILLANELLE : Origine et caractère. Premiers recueils et compositeurs napolitains. Diffusion de la villanelle : Venise, Anvers. Son succès auprès des compositeurs. Une évolution analogue à celle du madrigal. Les *Canzoni alla napoletana* 1113

BIBLIOGRAPHIE 1115

LE MADRIGAL « DRAMATIQUE », par Federico Mompellio.

Le théâtre profane au XVI^e siècle et son équivalent musical, le madrigal « dramatique » ou « dialogué » ; réaction contre le pédantisme. Le langage polyphonique. Le madrigal de chambre devenu théâtre métaphorique. 1117

ALESSANDRO STRIGGIO : L'ensemble de son œuvre. *Il cicalamento delle donne al bucato* : expression du mouvement, aimable réalisme. *Il gioco di primiera* 1119

LA COMMEDIA DELL'ARTE ET SON INFLUENCE : Forme de la *commedia* : Alliance nouvelle entre la musique et le théâtre. Roland de Lassus improvisateur. La bouffonnerie dans le madrigal ; Michele Varotto, Johannes Eccard. 1120

GIOVANNI CROCE : Sa carrière ecclésiastique. Son œuvre profane et notamment *Triaca musicale*. Un art clair et mesuré. 1122

ORAZIO VECCHI : Un chanoine musicien, lettré, mondain. Ce que représente pour lui le madrigal « dramatique » : alternance du *piacevole* et du *grave*. *Lotto amoroso*, récapitulation des formes vocales profanes. Le secret de son art. *Selva di varia recreatione* : unité dans la variété. *Convito musicale* : comment donner du relief aux personnages 1123

L'« Amfiparnaso » : Imprécision du titre. Un prologue qui confirme l'absence d'exécution scénique. Les personnages. Une intrigue de comédie, développée sommairement. La musique : réalisme et spontanéité. Synthèse de la polyphonie du XVI^e siècle, avant la venue d'une autre époque. *Le Veglie di Siena* ; un jeu de société qui permet de combiner le plaisant et le sévère ; élégance et légèreté du style 1126

ADRIANO BANCHIERI : Un admirateur et non pas un imitateur de Vecchi. Le drame traité en fonction de la musique. Le *dilettevole* préféré au *serio*. Vie monastique et activité artistique. Son goût de l'imprévu, de l'esquisse. L'action : épisodes avec prologue, intermèdes. *Pazzia senile*. Les recueils à cinq voix. Dernières œuvres. La fin du madrigal 1129

BIBLIOGRAPHIE 1132

LA MUSIQUE CALVINISTE ET LES PSAUMES AU XVI^e SIÈCLE, *par Alexandre CELLIER.*

- Renouveau littéraire et musical favorisé par Calvin. L'hymnologie calviniste comparée à la musique sacrée luthérienne. Les psaumes mis en vers par Clément Marot et Théodore de Bèze. La musique dans le culte protestant : sa forme, son rôle défini par Calvin. Le chant sacré inspiré de l'Ancien Testament 1134
- LA MISE EN MUSIQUE DU PSAUTIER : Succès des psaumes de Marot, chantés sur des airs profanes. Première mise en musique. L'erreur d'un copiste reprise par Bach. Les autres éditions du psautier. Loys Bourgeois. La paternité des mélodies de psaumes; caractères communs de ces mélodies 1136
- LES HARMONISTES DU PSAUTIER : Épanouissement de la polyphonie vocale. Les compositeurs de la Réforme. Harmonisations à quatre parties, de Loys Bourgeois. Les deux séries d'harmonisations de Claude Goudimel. Pascal de L'Estocart. Claude Le Jeune : harmonisations et psaumes en forme de motet. A l'époque moderne : déformation du caractère des psaumes. Tentatives actuelles de restitution. 1142
- BIBLIOGRAPHIE 1147

LA RÉFORME ET L'ESSOR DE LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE, *par Marc HONEGGER.*

- Attitude des réformateurs à l'égard de la musique : positive en Allemagne (Luther); négative à Zurich (Zwingli). Démocratisation du chant liturgique et création d'une tradition musicale. Introduction du chant dans l'Église de Genève. Idées de Calvin sur la musique. Le psautier huguenot 1152
- LE RÔLE DE LUTHER : Place de la musique dans le culte évangélique. Éducation du peuple et de la jeunesse : les deux services liturgiques; l'usage du latin. Mélomanie de Luther. Les recueils de chants, le chœur d'école. Johann Walther et la Torgauer Kantorei; un exemple suivi dans toute l'Allemagne. Développement du chœur au détriment de l'assemblée des fidèles. 1155
- LA LITURGIE LUTHÉRIENNE-POPULARITÉ DU CHORAL : Le culte luthérien à ses débuts; emprunts à la liturgie catholique. Le choral. Emploi de l'orgue. Constitution d'un répertoire hymnologique original. Encouragements aux musiciens. Augmentation de la production musicale, variété des formes. Les compositeurs organistes ou cantors, à Magdebourg, Nuremberg, Königsberg, Berlin. Chant d'assemblée : le choral, issu d'une forme populaire. Luther et la musique profane. Le contrafactum 1157
- L'ÉVEIL DE LA MUSIQUE ALLEMANDE : Situation de la musique en Allemagne dans la première moitié du XVI^e siècle. La musique savante, tributaire de l'étranger. Le lied, les Meistersinger. Apparition de la polyphonie : le Tenorlied, spécifiquement allemand, ancêtre du choral de la Réforme. Les compositeurs, la diffusion des recueils. Le *Geistlich Gesangbüchlein*, de Johann Walther. Les recueils publiés par Rhaw; caractère national de la Réforme. La première étape de la musique évangélique. Mort de Luther; abandon des formes traditionnelles de la musique catholique; les compositeurs. La musique pour orgue de la fin du siècle. Enrichissement et diversification au XVII^e siècle 1162
- BIBLIOGRAPHIE 1167

LA MESSE ET LE MOTET EN ITALIE, par Joseph SAMSON.

- Palestrina, symbole de son époque. Un ensemble d'artistes tournés à la fois vers le passé et vers l'avenir 1168
- LE CANTUS FIRMUS : Les nomes grecs, les chants primitifs ou folkloriques, formes du rêve intérieur et permanent de la race. La musique, mode d'expression des religions; la relation du thème à l'idée, un effet de l'habitude. Importance du nome liturgique pour les premiers praticiens de la polyphonie sacrée : vox principalis; teneur. Rapport entre l'organum et le nome. Au XVI^e siècle, le cantus firmus, guide pour l'auditeur; deux formes distinctes : rigide ou libre. Le cantus firmus, fondement de la polyphonie sacrée de la Renaissance, essence de l'unité spirituelle. Influence de la nomatique sur la formation et sur l'art des compositeurs. Du répertoire profane au répertoire sacré : la signification du thème musical. *Missa Papae Marcelli*, de Palestrina. 1168
- LE RYTHME : Fusion du texte et de la musique dans le motet de la Renaissance. La méthode de composition : thèmes et dessins musicaux. *Sicut cervus*, de Palestrina. La musique soumise à la logique grammaticale. Grand rythme et petit rythme. L'écriture syllabique, rôle de l'accent. Le cantus firmus libre, assimilé aux autres voix. Rapports entre le cantus firmus rigide et le chœur. Le texte, filet sur lequel brode le compositeur 1173
- L'HARMONIE : Opinions divergentes sur la musique du XIII^e siècle. La liberté de composition progressivement réduite par les lois de l'accord; est-ce un progrès? Légèreté de la monodie, pesantier de l'accord. Le XVI^e siècle, aboutissement de trois cents ans d'effort : « justification » harmonique du contrepoint. Les ressources expressives de l'harmonie au XV^e siècle : *Dulcis amica Dei*. Horizontalité et verticalité, deux conceptions qui se superposent et s'interpénètrent. De Palestrina à Bach, ou de la claire intuition à la claire conscience. Le style de Palestrina et de ses contemporains comparé à l'écriture classique. La « tonalisation » chez Palestrina. Rôle de la basse dans les compositions de cette époque, typique d'une conception harmonique de l'écriture. Le jeu modulant. 1175
- LES FORMES MOTET ET MESSE : Le XVI^e siècle, ère du motet polymélodique : principe des entrées successives, continuité du discours jusqu'à la cadence finale. Méthode d'exposition : thème inventé ou emprunté; emploi du cantus firmus libre ou rigide. La messe : suite de six motets sur un seul thème; variations musicales en fonction du texte. La démarche de Palestrina. Une construction forcément uniforme; le « développement », critère de l'habileté, de l'originalité du compositeur. La modulation. Palestrina et Bach : emploi différent de moyens identiques. De la pratique de la fugue à la fixation de sa structure. 1181
- L'ESTHÉTIQUE : Attitude des compositeurs à l'égard de la liturgie. L'usage et la tradition dans l'éducation et la pratique musicales. Le faux-bourdon, fondement de la polyphonie. Dans la messe, rôle accessoire de la description, toute expression d'un sentiment personnel est écartée. Un art serein, qui recherche la construction harmonieuse. Le motet palestrinien, ancêtre du lied : illustration et renforcement des données du texte par la musique. Respect de la partition, obligation pour l'interprète 1185
- ROME ET VENISE : Contemporains ou successeurs immédiats de Palestrina : à Rome, Victoria et quelques autres; à Venise, Willaert, Rore, les Gabrieli, Monteverdi. Parenté des styles. Le faste vénitien, le goût de l'effet. Willaert, « père de la musique »; son influence à l'étranger. Un esprit nouveau 1189
- BIBLIOGRAPHIE 1190

PALESTRINA, *par Félix RAUGEL.*

- La famille de Palestrina. Éducation, mariage, carrière. Pierluigi à l'école des musiciens du Nord. Premières messes. De la chapelle Sixtine à Sainte-Marie-Majeure. Le prétendu sauvetage de la musique d'église. Une vie de travail qui n'est pas sans profit. Relations avec Philippe de Néri. Second mariage. Musique sacrée dédiée aux souverains et aux papes. L'admiration des émules. Le *Vexilla Regis*. Dernière œuvre : les madrigaux spirituels. Mort du « prince de la musique ». Publications posthumes. . . 1192
- BIBLIOGRAPHIE** 1195

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE AU XVI^e SIÈCLE.
ITALIE, ALLEMAGNE, FRANCE, *par G. THI-
BAULT.*

- Goût de la musique instrumentale, au XVI^e siècle, en Europe occidentale. Séparation d'avec la musique vocale; les genres nouveaux, à la Renaissance. Renouveau de l'écriture. La facture instrumentale, la notation sur deux portées. 1196
- INSTRUMENTS FAVORIS AU XVI^e SIÈCLE** : Le luth, la harpe (Espagne). Guitare et instruments « apparentés ». Rebec et viole de bras. Viole de gambe; flûtes. L'orgue, les instruments à clavier. L'exécution des œuvres. 1200
- RECUEILS DE MUSIQUE INSTRUMENTALE** : Imprimerie musicale et diffusion des œuvres pour luth, pour clavier. Premières « méthodes » en Allemagne et ailleurs. Premières œuvres pour clavier en France. Une évolution discontinue, qui aboutit à la « musique pure » 1202
- LE RÉPERTOIRE INSTRUMENTAL** : Les genres en vogue au XVI^e siècle 1206
- PREMIÈRES TABLATURES DE LUTH A VENISE** : Les publications de Petrucci, Spinaccino, Dalza et d'autres 1207
- Le ricercar* : Définition. *Le tastar de corde*. 1208
- Les transcriptions* : Chansons françaises transcrites par Spinaccino . 1209
- Les danses* : Les danses dans le *Libro Quarto* de Dalza; la suite : *pavane-saltarello-piva*; technique de la variation; les formes dérivées. La *calata* 1211
- Les accompagnements au luth* : Importance du luth dans la vie musicale; son succès auprès des peintres et des poètes. L'art subtil des *cantori al liuto* 1215
- PREMIÈRES TABLATURES D'ORGUE ET D'ÉPINETTE** : Frottole, pour clavier, publiées par Antico. 1218
- Style de luth et style de clavier* : Précision de l'écriture instrumentale. 1220
- Le manuscrit de Capirola* : Importance historique de cette découverte. Répertoire du recueil; l'évolution du *ricercar*. 1221
- Marc'Antonio da Bologna* : *Ricercari*, *Motetti*, *Canzoni* : les deux styles du *ricercar*; la chanson, « glose » plutôt que transcription. . 1223
- LES PUBLICATIONS POUR LUTH A VENISE ET A MILAN EN 1536** : Une période creuse, qui ne signifie pas un arrêt de la production. Les trois recueils de 1536 : madrigaux transcrits par Willaert; les luthistes célèbres; « il divino » Francesco da Milano. 1225
- Les ricercari* : Trois mots désignant un même genre, dans lequel Francesco da Milano s'impose en maître 1228
- Les danses et les basses obstinées* : Forme de la suite de danses. Les divers types de basse obstinée. Un fonds commun à toute la musique européenne. P. P. Borrono, son rôle de novateur . . . 1228

- LES PUBLICATIONS POUR LUTH A VENISE, DE 1546 A 1549 : Deux grands éditeurs : A. Gardane et G. Scotto. Les compositeurs de l'Italie du Nord. Les genres nouveaux : madrigal, *napoletana*. Transcription fidèle de la version vocale 1231
- Transcriptions de messes* : Une messe de Févin transcrite par M. de Barberiis. Les versets de l'Ordinaire 1232
- Transcriptions de motets* : Préférence des luthistes pour Josquin des Prés 1233
- Transcriptions de chansons françaises* : Un matériel de choix pour les transpositeurs. Sermsy, Janequin; succès du répertoire français en Italie. 1233
- Transcriptions de madrigaux* : Vogue d'Arcadelt. Pétrarque transcrit notamment par Vindella. Importance de l'introduction du madrigal dans la musique instrumentale 1235
- Les danses* : Danses isolées, par paires, trilogies. La bergamasque. Leur style. 1236
- Les fantaisies et les ricercari* : Influence de Francesco da Milano. Bianchini. Les fantaisies pour deux luths de M. de Barberiis. Une nouvelle manière d'exprimer les sentiments. Les ricercari de Giovanni Maria da Crema; une querelle d'attribution ne saurait diminuer la valeur d'une œuvre 1237
- LE LUTH DURANT LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE : Une période terne. Le manuscrit de Gorzanis. Les académies, champs d'expériences; accroissement de l'étendue des instruments. Le *Fromimo* de Vincenzo Galilei. Influence de Roland de Lassus en Italie. Les Flamands italianisés : Jacques de Wert et Cyprien de Rore. Succès des madrigalistes auprès des luthistes. Luzzasco Luzzaschi, la monodie accompagnée. Les derniers recueils. Style de clavier et style de luth : G. M. Radino. Les recueils de villanelles. Le manuscrit de Cosimo Bottegari. Recueils de Terzi et de Molinaro. Le style de luth, vu à travers son évolution 1241
- L'ORGUE EN ITALIE : Les contemporains de Marc'Antonio da Bologna : Giulio Segni, Jacopo Fogliano 1247
- Girolamo Cavazzoni* : Hymnes et messes, leur style. Les versets du *Magnificat*. La chanson profane. Les ricercari : parenté avec les œuvres pour luth. Girolamo Parabosco : *Da pacem Domine*... Un talent curieux : Jachet Buus. La basilique Saint-Marc, centre de la musique d'orgue italienne; les épreuves imposées aux organistes. 1248
- Claudio Merulo* : Le ricercar : recherche de l'unité. Les *Canzoni fatte alla francese* : mouvement et impétuosité 1253
- LA MUSIQUE POUR CLAVIER DES GABRIELI : Andrea Gabrieli : *Intonationi d'organo* et autres œuvres; les ricercari : rupture du cadre traditionnel; les toccate. Caractéristiques de la *canzone alla francese*; sa forme originale chez Merulo et chez A. Gabrieli. Giovanni Gabrieli : caractère purement instrumental de ses canzoni; le ricercar, proche de la fugue. G. Diruta et l'enseignement de l'orgue. Jean de Macque : l'emploi de la dissonance. Rôle des organistes de la Renaissance 1254
- LA MUSIQUE D'ORGUE ET DE LUTH EN ALLEMAGNE : Le luth, héritier de la tradition de l'orgue. Traité et tablature d'Arnold Schlick; dialogue entre chant et luth; sobriété des versets pour orgue 1258
- LA MUSIQUE POUR CLAVIER : L'œuvre de Paul Hofhaimer. Les Paulomines. Le *Fundamentum* de Hans Buchner. Les anthologies de Johann Kötter : transcriptions, danses, pièces libres. Le recueil de Fridolin Sicher. L'anthologie de Leonhard Kleber : l'ornementation, Kleber comparé à Schlick; chansons françaises, préludes et fantaisies. 1259

- LA MUSIQUE POUR LUTH : Les recueils pédagogiques de Hans Jundekünig : les *Odes* d'Horace ; technique du luth ; danses inspirées des Italiens ; préludes ; absence de style défini dans les transcriptions 1264
- Hans Gerle : Les « instructions pour apprendre à jouer », *Musica Teusch* et autres recueils : le répertoire étranger, les « annexions » 1265
- Hans Neusidler : Les adaptations d'œuvres allemandes. Le style de clavier dans les préludes. L'étalage du procédé. Difficulté, pour la musique de luth allemande, de trouver son propre mode d'expression. Un « italianisé », Simon Gintzler ; hardiesse et habileté de son écriture. Trois compositeurs de peu de talent 1266
- Sebastian Ochsenkhun : Émotion et sensibilité : les lieder. Le *Tabulaturbu h*, tournant dans l'évolution de la musique de luth allemande. L'orgue pendant la période des luttes religieuses. De l'application des préceptes de Buchner à l'écriture des organistes luthériens. Succès du répertoire français pour épinette, clavecin, clavicorde. Les facteurs d'instruments. De nouveaux modèles pour les luthistes et les organistes de la seconde période. Défauts et qualités du style nouveau 1269
- LA MUSIQUE INSTRUMENTALE EN HONGRIE ET EN POLOGNE :
- Valentin Bakfark : Sa carrière internationale. Une œuvre qui emprunte à d'autres, tout en demeurant originale. Vie musicale en Hongrie 1273
- En Pologne. La musique de clavier : Large audience des compositeurs polonais et des maîtres occidentaux. Le style des tablatures et leur répertoire. Primauté de l'élément profane 1275
- La musique pour luth : Danses polonaises publiées par M. Waisse- lius, J. Reys et d'autres. Leur succès en Europe 1276
- LA MUSIQUE INSTRUMENTALE EN FRANCE : Périodes riches et périodes creuses. Apparition tardive des premières tablatures. Place de la musique dans la société. Essor de l'imprimerie musicale après la paix des Dames. Rôle d'Attaignant dans la diffusion de la musique instrumentale 1277
- LES TROIS TABLATIRES DE 1531 POUR LES ORGUES, ESPINETTES ET MANICORDIUMS : Les recueils de musique « fonctionnelle ». Transcriptions et œuvres originales : le style des préludes ; les versets des *Magnificat* ; les *Treize motets*. Le style de l'orgue comparé à celui du luth. Ressources des instruments à clavier : orgue, clavicorde, épinette. Les *Quatorze gaillards*... ; leur caractère nettement instrumental. Un répertoire éloigné de celui du luth. Les chansons « à succès » transcrites pour le clavier 1279
- TABLATIRES DE LUTH : *Tres breve et familiere introduction*... : son répertoire et notamment les préludes ; Claudin de Sermisy, auteur en vogue ; la chanson au luth comparée à la chanson purement instrumentale, pour luth et pour clavier. Évolution du style de luth. Les *Dix-huit basses-dances*, lien entre le Moyen âge et la Renaissance ; caractéristiques de diverses formes : basse-dance, recoupe, tourdion, branle, gaillarde, pavane : qui est l'auteur de ces danses ? Origine et transformations des airs à danser. Les *ostinati*. Caractère instrumental des danses de ce recueil 1286
- Le luth dans les Flandres : Rôle de Pierre Phalèse ; transcriptions d'œuvres italiennes et françaises. L'*Hortus Musarum* et autres recueils. La littérature pour guitare et pour cistre. Diffusion d'œuvres nouvelles : *Fratum musicum*, d'Emmanuel Adriaensen ; les pièces pour plusieurs luths 1296
- TABLATIRES LYONNAISES : Lyon, centre artistique. L'activité de Jacques Moderne. Les tablatures de luth, de Blanchin à Bakfark. Simon Gorlier et les transcriptions de Paladin 1298

TABLATURES PARISIENNES VERS 1550. LUTH, GUITARE, CISTRE ET MANDORE : L'évolution du goût, sous l'influence des poètes de la Pléiade. Rôle de Pierre Certon; chansons et *voix de ville*; pièces « vulgaires » et chansons polyphoniques. Apparition de l'air de cour; le luth, instrument favori des poètes. Le chant accompagné, au théâtre. Son rôle dans la formation d'un style nouveau. Les éditeurs de musique à Paris, après Attaignant. Le Roy et Ballard. La clientèle des « faiseurs » d'instruments. Un virtuose célebre, Albert de Rippe, et son étrange disciple, Guillaume Morlaye. Les tablatures de Rippe, Morlaye, Gorlier, chez Fezandat : luth, « guiterne » et cistre. Chez Le Roy et Ballard, un répertoire plus maniéré. Technique nouvelle dans les fantaisies de Rippe. Apparition de la guitare en France. Répertoire des tablatures de Morlaye; les modèles français et étrangers. La guitare est-elle un instrument populaire? Adrian Le Roy, son milieu. Les suites de danses ornées. Moyens d'expression du luth, de la guitare, du cistre. Livres pour voix et guitare : préfiguration de l'air. Transcriptions de chansons d'Arcadelt. Les psaumes; leur écriture; la façon de les chanter, selon L. Bourgeois et selon A. Le Roy. Les psaumes de Morlaye, plus mondains. Le *Sixième livre* de Le Roy. Nicolas de La Grotte; les airs de cour à l'Académie du Palais; les adaptations de Le Roy, annonçant le « style brisé »

1299

MUSIQUE POUR ENSEMBLES D'INSTRUMENTS : Les deux aspects du groupe instrumental : *broken concert* ou « concert ». Ensembles de plein air ou de chambre. La liberté laissée à l'exécutant; l'art de l'ornementation; méthodes pour divers instruments. Les recueils pour flûtes, d'Attaignant. Hans Gerle et la chanson française. La *Fontegara*; le jeu de la viole. Diego Ortiz, les « gloses » ornementales. Les formes de la musique instrumentale. Les petits ensembles. Les amateurs supplantés par les musiciens professionnels. Recherche d'une exécution parfaite : les académies; virtuoses, les « maîtres du cornet »; l'improvisation. Trombone et basse de viole dans la musique de chambre. Variété des groupes instrumentaux, notamment en Allemagne et en Italie. Les orchestres de Lassus. Les mélanges de timbres; critiques et préceptes de Bottrigari. L'art de la fête en France. Le *Ballet comique de la Reyne*. Un concert décrit par Jodelle. Les recueils de chansons de Petrucci, apogée d'un art universel. Séparation de la musique vocale et de la musique instrumentale. Un nouveau répertoire; les Vénitiens; la *Musicanova*. Compositeurs organistes. En France, un style qui doit beaucoup à Josquin. Les fantaisies de Claude Le Jeune et d'Eustache Du Caurroy. La *fancy*, partie intégrante du patrimoine musical anglais. *Canzon da sonare* et *canzon francese* en Italie. La synthèse des influences réalisée à Venise. Les premiers auteurs de canzonis instrumentales. Les *Sacrae Symphoniae* de G. Gabrieli

1317

DANSE : Première apparition. Une spécialité des éditeurs français. Ce que les danses doivent à la chanson française et ce qui les en distingue. Leur diffusion aux Pays-Bas et en Allemagne. De la « série » à la « suite » de danses. G. Mainierio, successeur de P. P. Borrono. Œuvres d'art destinées à être écoutées plutôt que dansées. Émancipation et perspectives de la musique instrumentale au XVII^e siècle

1330

BIBLIOGRAPHIE

1334

L'ÉCOLE ANGLAISE, par Thurston DART.

SOUS LE RÈGNE D'HENRY VIII : La musique, privilège de caste. Les musiciens professionnels. Secret de la notation. Apports étrangers

1337

TABLE ANALYTIQUE

2211

MUSIQUE ANGLAISE ET MUSIQUE EN ANGLETERRE : Prédilection des Anglais pour la musique française et bourguignonne. Un goût retardataire. Peu de succès de la musique italienne	1338
LA MUSIQUE RELIGIEUSE : Les compositeurs du début du XVI ^e siècle. Une musique somptueuse, en accord avec le rite de Salisbury. Importance de l'orgue : les versets polyphoniques. L'imprimerie musicale	1339
LA MUSIQUE PROFANE : Les diverses catégories de mélodies polyphoniques. La musique instrumentale	1341
PENDANT LA RÉFORME : Situation des compositeurs entre 1530 et 1560. Renouveau culturel. Nouvelles tendances littéraires. Les artistes étrangers. Le mécénat. Les formes musicales. Taverner, Tallis, Tye, Parsons. Fraîcheur et grâce des œuvres profanes. Attitude des compositeurs à l'égard de la Réforme. Les <i>anthems</i>	1342
SOUS LE RÈGNE D'ÉLISABETH I ^{re} : Après 1560, vogue de la chanson française et du madrigal italien. Musiciens et compositeurs appointés, « gentilshommes compositeurs ». Les publications; <i>Cantiones... sacrae</i> , de Byrd et Tallis; recueils édités par Thomas East.	1344
WILLIAM BYRD : L'un des plus grands polyphonistes du XVI ^e siècle. Un sentiment religieux qui surmonte les divergences confessionnelles; ses œuvres pour clavier dédiées à Lady Neville : création d'un style; musique de chambre, chansons. Publication de madrigaux italiens; le premier madrigaliste anglais : Thomas Morley. Les nouveaux imprimeurs, abondance des publications.	1346
JOHN DOWLAND ET JOHN BULL : Les chansons de Dowland; une œuvre marquée par des séjours à l'étranger. L'école anglaise de chant accompagné. Bull et la musique pour clavier. Orlando Gibbons. La musique non imprimée. Compositions pour ensemble de violes, pour luth, pour clavier. Déclin de l'orgue. Diffusion de la musique anglaise sur le continent : virtuoses; réfugiés religieux; troupes de comédiens, les <i>jigs</i> . Évolution du goût musical à la fin du XVI ^e siècle : vogue de la chanson au luth et du madrigal. Londres, centre unique de la vie musicale. Une œuvre marquante : les <i>Consort Lessons</i> de Morley. Une période de stabilité provisoire	1349
BIBLIOGRAPHIE	1353

L'ÉCOLE ESPAGNOLE, par Higinio ANGLÉS.

Simplicité apparente, attrait mystérieux de la musique espagnole du XVI ^e siècle	1355
PRÉCÉDENTS LOINTAINS : Traces des civilisations grecque et romaine dans le folklore espagnol. Les codex wisigoths et mozarabes. Chant et liturgie romaine au XI ^e siècle. Les Juifs et les Arabes (VIII ^e -XI ^e siècle) : danses et mélodies populaires. Dès le Moyen âge, conditions politiques favorables aux échanges artistiques.	1355
PRÉCÉDENTS IMMÉDIATS : Musique profane : les mécènes Alphonse le Magnanime et Ferdinand I ^{er} de Naples; les compositeurs. Les cours d'Aragon et de Castille : prédominance des musiciens étrangers. Sous les Rois Catholiques : la chapelle royale; les créateurs du répertoire polyphonique national; expressionnisme dramatique, avec une grande économie de moyens	1357
L'IDÉE DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE DU XVI ^e SIÈCLE : Épanouissement artistique de l'Espagne au XVI ^e siècle. Charles Quint. Philippe II. L'âme espagnole	1358

- LA POLYPHONIE SACRÉE : Les compositeurs d'Andalousie, de Castille, de Catalogne, d'Aragon, de Valence. Les grands polyphonistes, imprégnés de l'esprit mystique de leur époque. Francisco de Peñalosa. Renommée internationale de Cristobal Morales; un art inspiré des Flamands mais typiquement espagnol; Morales, précurseur de la Contre-Réforme; caractère dramatique des motets en forme de dialogue. Production comparativement restreinte des grands maîtres espagnols. Tomas Luis de Victoria : ses deux maîtres : Palestrina et Morales. Simplicité, naturel, mysticisme. Les messes à deux chœurs. La *Missa pro victoria*, en style concertant 1359
- LA MUSIQUE PROFANE : La chanson polyphonique en langue vulgaire (fin du xv^e siècle) : les *cancioneros*. Juan del Encina et la simplification progressive de la technique : *villancicos* et romances, thèmes populaires, public de choix. La chanson du xvi^e siècle, apparentée au répertoire français. Les *ensaladas* de Maeto Flecha l'A'né, une leçon de morale. Autres compositeurs d'ensaladas. Les villanelles de Juan Vasquez. Les madrigaux : Pere Alberch Vila, Mateo Flecha Le Jeune, Jean Brudieu. Les compositeurs du *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli* 1365
- LA MUSIQUE POUR ORGUE : Apparition de l'orgue en Espagne; son usage dans la musique sacrée. Les premières œuvres conservées. Le recueil de Venegas de Henestrosa. Antonio de Cabezon : son œuvre comparée à celle de ses contemporains étrangers; son voyage en Angleterre, son influence sur l'école napolitaine. *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela*; la variation pour vihuela. Soto, Vila, parmi d'autres. Juan et Hernando de Cabezon. Les théoriciens : Santa Maria, Bermudo. L'œuvre conservée de quelques grands organistes. Correa de Arauxo 1369
- LA MUSIQUE POUR VIOLONE : Les gloses de Diego Ortiz : variation ou fantaisie 1374
- LA MUSIQUE POUR VIHUELA : La monodie accompagnée : adaptation des œuvres polyphoniques de l'époque. *El Maestro*, de Luis Milan. Les recueils de Narvaez, Valderrábano, Fuenllana, Daza. 1375
- LA DANSE DE COUR AU XVI^e SIÈCLE : La danse en Espagne du xiii^e au xv^e siècle et notamment à la cour d'Alphonse le Magnanime. La chronique de Miguel Lucas de Iranzo. Le *Triomphe de l'Amour*, d'Encina. La danse en ville : mascarades et processions. Éducation musicale des enfants de Charles Quint. Philippe II et la danse, à travers les chroniques de l'époque. La sardane à la cour de Philippe III. Danse et littérature : Lope de Vega, Cervantès. *Canario, gallarda, bassa danza, hacha* et autres danses décrites par les auteurs de l'époque. La *zarabanda*, sa forme, son origine; son succès, sa condamnation par l'Église. Y eut-il deux types de sarabande au temps de Cervantès? Musique conservée; les manuscrits; les traités des guitaristes. La *Pavana italiana* d'Antonio de Cabezon. 1376
- BIBLIOGRAPHIE 1385

L'ÈRE DU STYLE CONCERTANT

ITALIE

LE STYLE CONCERTANT, par Marc PINCHERLE.

DIFFICULTÉ D'UNE DÉFINITION : Du début du xvii^e au milieu du xviii^e siècle, constitution d'un art instrumental autonome dans la forme et dans l'expression. La locution « *stile concertato* », bien

CLAUDIO MONTEVERDI, *par Federico MOMPELLIO.*

Un art issu de l'homme et qui aboutit à l'homme. Formation de Monteverdi, premières œuvres. Les madrigaux inspirés du Tasse. Monteverdi au service de Vincent de Gonzague. Voyages, mariage. Trois livres de madrigaux à cinq voix : l'expression lyrique des sentiments; polyphonie *a cappella*, emploi de la basse continue, style *concertato*. L'instrument au service de la voix. *Scherzi musicali* : rythme soumis au mètre poétique, ou la *seconda pratica*; influence du voyage en Flandres. Monteverdi citoyen de Mantoue. *Orfeo* : puissance émotive, le *recitar cantando*; une inspiration baignée de lumière divine. Succès. Deuils. *Arianna. Il Ballo delle Ingrate*, à la manière des ballets français. Dernière période du séjour à Mantoue; le style religieux le plus traditionnel. Crémone, Milan, puis Venise et la gloire. Les fils de Monteverdi. La peste à Venise. L'habit sacerdotal. Alternance de conformisme et de modernisme dans l'œuvre religieuse. Du profane au sacré : *Pianto della Madonna*. La suite des livres de madrigaux. *Tirsi e Clori*, ballet. *Canzonette* et style monodique. La série des intermèdes. Le style *concitato*. *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*; synthèse parfaite des moyens mis en œuvre. Le premier opéra payant, à Venise; représentation des mélodrames de Monteverdi. Tragique et comique dans *L'Incoronazione di Poppea*, son chef-d'œuvre. La fin de Monteverdi. Son œuvre exhumée après un long silence

1442

BIBLIOGRAPHIE

1456

L'OPÉRA ITALIEN APRÈS MONTEVERDI, *par Donald Jay GROUT.*

Le drame lyrique de la Renaissance, destiné à l'aristocratie : absence de mouvement; suite de solos déclamatoires. L'opéra italien du XVII^e siècle : un grand spectacle s'adressant à un public varié. Fixation des formes musicales et des conventions dramatiques. De l'*Euridice* de Caccini à l'*Eraclea* de Scarlatti, changements rapides et profonds

1458

L'ÉCOLE ROMAINE : L'apogée de l'opéra, de 1620 à 1660. Les sujets : mythologie, histoire ancienne, poèmes épiques de la Renaissance; éléments pastoraux. Les œuvres principales. Thèmes religieux : *San Alessio* de Landi, livret de Rospigliosi. Sujets allégoriques : œuvres moralisatrices, d'un genre mal défini. Un futur pape, créateur de l'opéra bouffe; *Dal male il bene*, livret de Rospigliosi. L'évolution des formes musicales : récitatifs et arias. Remédier au « *tedio del recitativo* »; les théories de G. Doni. Une solution de compromis : la séparation des styles. L'*Orfeo* de Monteverdi; les « *mezz'arie* » de Mazzochi. Les premières grandes arias, après 1640. Le récitatif dans l'opéra bouffe et dans l'opéra sérieux. Les chœurs : tradition du madrigal de la fin de la Renaissance; les chœurs idylliques, les grands finales. Les ensembles de l'opéra bouffe. L'orchestre, les instruments à cordes. Les ouvertures dont s'inspira Lully. Raisons de la disparition de l'école romaine d'opéra. Nouvelle orientation des compositeurs : cantate et oratorio. Mérite des artistes de cette génération

1459

L'ÉCOLE VÉNITIENNE : La première scène lyrique à Venise (1637). Changement de public et transformation de l'opéra. Le livret vénitien typique : les sujets devenus méconnaissables. « *Machines* », effets scéniques. Disparition du chœur. La technique

baroque, qui plaît au public populaire. P. F. Cavalli : les arias de *Giasone*; les combinaisons d'éléments musicaux. M. A. Cesti : un style plus féminin; type du compositeur italien « international »; *Il Pomo d'oro*, opéra de circonstance; le réalisme dramatique sacrifié à la musique. De l'équilibre monteverdien au formalisme musical : importance croissante des arias; influence de la cantate de chambre. Les chanteurs solistes : ornementation improvisée, passages en *coloratura* écrits. A partir de Cesti, mise en valeur des virtuoses. Préjugé de l'Eglise contre les femmes. Les castrats : Baldassare Ferri; succès de l'aria da capo. Les différentes formes d'arias et de duos. La « sixte napolitaine ». Rôle de l'orchestre : ouverture, *sinfonia*; accompagnement des chanteurs : de l'aria avec basse continue au concerto pour voix et instruments. L'ouverture de type lullyste. Les intermèdes de ballet. Successeurs de Cesti. L'opéra vénitien, phénomène national et international. Alessandro Stradella. Transformation des livrets et de la musique, un nouveau type d'opéra italien. L'opéra italien à l'étranger : Paris, Vienne, l'Allemagne. Draghi et Pallavicino, les « tendances modernes »; la *Gerusalemme liberata*; Steffani, précurseur de Haendel; équilibre entre le charme mélodique et la profondeur harmonique. 1464

BIBLIOGRAPHIE 1472

L'OPÉRA NAPOLITAIN JUSQU'À 1750, *par* Donald Jay GROUT.

Réputation musicale de Naples au XVIII^e siècle 1474

L'OPÉRA À NAPLES : Les débuts : parenté avec l'opéra vénitien. Provenzale, Legrenzi, Stradella. 1474

ALESSANDRO SCARLATTI : Sa carrière. Une erreur de jugement sur son œuvre; M. A. Bononcini et le style « napolitain ». Évolution de Scarlatti : du genre de la cantate à la « grande manière ». *Mitridate Eupatore*. Faiblesse des dernières œuvres. Importance de l'orchestre chez Scarlatti : la *sinfonia* d'ouverture; l'accompagnement du *recitativo strumentato*. Conséquences d'une lutte contre les tendances de l'époque. 1475

L'OPÉRA « NAPOLITAIN » : Un type d'opéra uniforme et cosmopolite. Caractères de l'opéra vénitien et modifications apportées par les Napolitains 1477

MÉTASTASE : Zeno, réformateur du livret. Rôle de Métastase. La forme de l'*opéra-aria* : récitatif et aria, le « mariage de raison » de la musique et du drame. Les objections de Gluck. Technique adoptée par les compositeurs 1478

LES ARIAS : Les divers types; réglementation de leur emploi. Modifications arbitraires des livrets et des partitions; le *pasticcio*. . . 1479

LES CHANTEURS : Une autorité justifiée : le chanteur, partenaire du compositeur. Les abus : des erreurs à l'intérieur d'un système. *Il Teatro alla moda*, de Benedetto Marcello. 1480

LES CADENCES IMPROVISÉES : Le chant de l'aria da capo, codifié par Tosi. L'improvisation vocale : embellissements en *coloratura*, cadences. Quelques notations conservées 1482

FAVINELLI — LES CASTRATS : La gloire de Farinelli. Ses illustres protecteurs. Son génie inventif à l'épreuve. Une observation révélatrice : le rôle subalterne du compositeur. Succès des *voci bianchi* dans tous les opéras sauf en France, jusqu'à l'apparition de tendances nouvelles 1485

CLAUDIO MONTEVERDI, *par Federico MOMPELLIO.*

Un art issu de l'homme et qui aboutit à l'homme. Formation de Monteverdi, premières œuvres. Les madrigaux inspirés du Tasse. Monteverdi au service de Vincent de Gonzague. Voyages, mariage. Trois livres de madrigaux à cinq voix : l'expression lyrique des sentiments; polyphonie *a cappella*, emploi de la basse continue, style *concertato*. L'instrument au service de la voix. *Scherzi musicali* : rythme soumis au mètre poétique, ou la *seconda pratica*; influence du voyage en Flandres. Monteverdi citoyen de Mantoue. *Orfeo* : puissance émotive, le *recitar cantando*; une inspiration baignée de lumière divine. Succès. Deuils. *Arianna. Il Ballo delle Ingrate*, à la manière des ballets français. Dernière période du séjour à Mantoue; le style religieux le plus traditionnel. Crémone, Milan, puis Venise et la gloire. Les fils de Monteverdi. La peste à Venise. L'habit sacerdotal. Alternance de conformisme et de modernisme dans l'œuvre religieuse. Du profane au sacré : *Pianto della Madonna*. La suite des livres de madrigaux. *Tirsi e Clori*, ballet. *Canzonette* et style monodique. La série des intermèdes. Le *stile concitato. Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*; synthèse parfaite des moyens mis en œuvre. Le premier opéra payant, à Venise; représentation des mélodrames de Monteverdi. Tragique et comique dans *L'Incoronazione di Poppea*, son chef-d'œuvre. La fin de Monteverdi. Son œuvre exhumée après un long silence

1442

BIBLIOGRAPHIE

1456

L'OPÉRA ITALIEN APRÈS MONTEVERDI, *par*
Donald Jay GROUT.

Le drame lyrique de la Renaissance, destiné à l'aristocratie : absence de mouvement; suite de solos déclamatoires. L'opéra italien du XVII^e siècle : un grand spectacle s'adressant à un public varié. Fixation des formes musicales et des conventions dramatiques. De l'*Euridice* de Caccini à l'*Eraclea* de Scarlatti, changements rapides et profonds

1458

L'ÉCOLE ROMAINE : L'apogée de l'opéra, de 1620 à 1660. Les sujets : mythologie, histoire ancienne, poèmes épiques de la Renaissance; éléments pastoraux. Les œuvres principales. Thèmes religieux : *San Alessio* de Landi, livret de Rospigliosi. Sujets allégoriques : œuvres moralisatrices, d'un genre mal défini. Un futur pape, créateur de l'opéra bouffe; *Dal male il bene*, livret de Rospigliosi. L'évolution des formes musicales : récitatifs et arias. Remédier au « *tedio del recitativo* »; les théories de G. Doni. Une solution de compromis : la séparation des styles. L'*Orfeo* de Monteverdi; les « *mezz'arie* » de Mazzochi. Les premières grandes arias, après 1640. Le récitatif dans l'opéra bouffe et dans l'opéra sérieux. Les chœurs : tradition du madrigal de la fin de la Renaissance; les chœurs idylliques, les grands finales. Les ensembles de l'opéra bouffe. L'orchestre, les instruments à cordes. Les ouvertures dont s'inspira Lully. Raisons de la disparition de l'école romaine d'opéra. Nouvelle orientation des compositeurs : cantate et oratorio. Mérite des artistes de cette génération

1459

L'ÉCOLE VÉNITIENNE : La première scène lyrique à Venise (1637). Changement de public et transformation de l'opéra. Le livret vénitien typique : les sujets devenus méconnaissables. « *Machines* », effets scéniques. Disparition du chœur. La technique

baroque, qui plaît au public populaire. P. F. Cavalli : les arias de *Giasone*; les combinaisons d'éléments musicaux. M. A. Cesti : un style plus féminin; type du compositeur italien « international »; *Il Pomo d'oro*, opéra de circonstance; le réalisme dramatique sacrifié à la musique. De l'équilibre monteverdien au formalisme musical : importance croissante des arias; influence de la cantate de chambre. Les chanteurs solistes : ornementation improvisée, passages en *coloratura* écrits. A partir de Cesti, mise en valeur des virtuoses. Préjugé de l'Eglise contre les femmes. Les castrats : Baldassare Ferri; succès de l'aria da capo. Les différentes formes d'arias et de duos. La « sixte napolitaine ». Rôle de l'orchestre : ouverture, sinfonia; accompagnement des chanteurs : de l'aria avec basse continue au concerto pour voix et instruments. L'ouverture de type lullyste. Les intermèdes de ballet. Successeurs de Cesti. L'opéra vénitien, phénomène national et international. Alessandro Stradella. Transformation des livrets et de la musique, un nouveau type d'opéra italien. L'opéra italien à l'étranger : Paris, Vienne, l'Allemagne. Draghi et Pallavicino, les « tendances modernes »; la *Gerusalemme liberata*; Steffani, précurseur de Haendel; équilibre entre le charme mélodique et la profondeur harmonique.

1464

BIBLIOGRAPHIE 1472

L'OPÉRA NAPOLITAIN JUSQU'À 1750, *par* Donald Jay GROUT.

Réputation musicale de Naples au XVIII^e siècle 1474

L'OPÉRA À NAPLES : Les débuts : parenté avec l'opéra vénitien. Provenzale, Legrenzi, Stradella. 1474

ALESSANDRO SCARLATTI : Sa carrière. Une erreur de jugement sur son œuvre; M. A. Bononcini et le style « napolitain ». Évolution de Scarlatti : du genre de la cantate à la « grande manière ». *Mitridate Eupatore*. Faiblesse des dernières œuvres. Importance de l'orchestre chez Scarlatti : la *sinfonia* d'ouverture; l'accompagnement du *recitativo strumentato*. Conséquences d'une lutte contre les tendances de l'époque. 1475

L'OPÉRA « NAPOLITAIN » : Un type d'opéra uniforme et cosmopolite. Caractères de l'opéra vénitien et modifications apportées par les Napolitains 1477

MÉTASTASE : Zeno, réformateur du livret. Rôle de Métastase. La forme de l'*opéra-aria* : récitatif et aria, le « mariage de raison » de la musique et du drame. Les objections de Gluck. Technique adoptée par les compositeurs 1478

LES ARIAS : Les divers types; réglementation de leur emploi. Modifications arbitraires des livrets et des partitions; le *pasticcio*. . . 1479

LES CHANTEURS : Une autorité justifiée : le chanteur, partenaire du compositeur. Les abus : des erreurs à l'intérieur d'un système. *Il Teatro alla moda*, de Benedetto Marcello. 1480

LES CADENCES IMPROVISÉES : Le chant de l'aria da capo, codifié par Tosi. L'improvisation vocale : embellissements en *coloratura*, cadences. Quelques notations conservées 1482

FARINELLI — LES CASTRATS : La gloire de Farinelli. Ses illustres protecteurs. Son génie inventif à l'épreuve. Une observation révélatrice : le rôle subalterne du compositeur. Succès des *voci bianchi* dans tous les opéras sauf en France, jusqu'à l'apparition de tendances nouvelles 1485

- RAYONNEMENT DE L'OPÉRA NAPOLITAIN : Une notion étrangère au XVIII^e siècle italien. Au lieu d'un répertoire, des conventions de style et d'interprétation. Les « variantes ». Un millier de partitions sur les vingt-sept livrets de Métastase. Comment évoquer l'atmosphère et le charme de l'opéra napolitain ? La génération qui suivit celle de Scarlatti. L'œuvre de Porpora, typique du genre. Pergolèse, méconnu à cause de ses qualités. Les quarante-six opéras de Vivaldi. Métastase et l'opéra napolitain à Vienne. Victoire des Italiens « modernes » sur l'opéra allemand préclassique. Perfection de la forme et profondeur d'expression dans l'œuvre de J. A. Hasse, précurseur de Mozart et du style classique. L'aria *da capo* remplacée par la *cavatina*. Les transformations annonçant la « réforme de Gluck ». Nouveaux modes d'expression favorisés par le mouvement romantique : souplesse du récitatif et de l'aria; le style de l'ouverture; réapparition du chœur, sous l'influence de l'opéra de Rameau. Synthèse des diverses tendances, annonçant l'œuvre de Gluck. 1487
- BIBLIOGRAPHIE 1491

LA CANTATE, par Adelmo DAMERINI.

- LES ORIGINES : De la polyphonie à la monodie accompagnée. Monteverdi et la *seconda pratica*. Les madrigaux de Luzzaschi. Caccini : distinction entre madrigal et air. Le chant lyrique. Marco da Gagliano et les contemporains de Caccini. C. Saracini, S. d'India et une série de compositeurs. Diversité des formes et des courants esthétiques. A. Grandi, l'apparition du terme « *can'tata* ». Un schéma fixe interprété librement. Milanuzzi, Guazzi, Frescobaldi et quelques autres. *Musiche sacre e morali*, de D. Mazzocchi. La cantate, champ d'expériences des compositeurs d'opéra. Conditions favorables à la diffusion de la cantate. 1492
- LA CANTATE A ROME : Rôle déterminant de Luigi Rossi; une œuvre riche, diverse, sensuelle et passionnée. *Gelosia* et autres cantates. Ses disciples. L'habileté de Carissimi : du thème religieux au thème humoristique et caricatural. A. Stradella et la forme classique de la cantate. 1494
- LA CANTATE A VENISE ET A BOLOGNE : Venise : après Monteverdi, F. Cavalli, G. Legrenzi et quelques autres. L'école bolonaise et le style nouveau de la cantate : accroissement de la partie instrumentale grâce au perfectionnement des instruments à archet. Bassani, Cazzati, G. M. Bononcini et d'autres compositeurs. 1496
- LA CANTATE A NAPLES : Influence de la *cantata* sur les œuvres théâtrales. Prédominance de l'élément lyrique; l'air à *da capo*. F. Provenzale et le « *cantabile arioso* ». A. Scarlatti, premier représentant d'une école qui s'imposera en Europe. La cantate, synthèse des expériences monodiques de l'époque 1497
- BIBLIOGRAPHIE 1497

L'ORATORIO, par Adelmo DAMERINI.

- Oratorio et Contre-Réforme. Les deux formes de l'oratorio. . . . 1499
- DE LA « LAUDA » A L'ORATORIO : G. Thiene, fondateur de l'Oratoire du Divino Amore. Reprise de la tradition par saint Philippe de Néri. Chansons homophones dans le style des laudes. Les compositeurs. Structure de la laude. Double évolution : mélodrame religieux, oratorio sur un texte italien. Le *Storico*. Une forme encore mal définie dans les œuvres de P. Quagliati et de G. Fr. Anerio. Balducci, le premier oratorio (1640) 1499

- L'ORATORIO LATIN : Origine. Les compositeurs de motets polyphoniques. Les motets « concertés » à l'époque de la monodie. Galilei, Viadana. Le motet soliste : H. Naldi, G. Allegri. Prétendue décadence de l'oratorio après Carissimi. Le baroque vu par les historiens actuels : l'humanisation du divin. Une nouvelle mystique, son expression en poésie et en musique. Évolution de l'oratorio latin; l'expression parfois exagérée des passions humaines. A. Scarlatti, B. Pasquini et plusieurs auteurs d'œuvres perdues ou ignorées. 1501
- DIFFUSION DE L'ORATORIO : L'oratorio italien devenu national. Tradition romaine; style napolitain. L'Oratoire à Bologne; mécènes et compositeurs. Contre-Réforme, oratorio hagiographique. Mouvement dramatique, choix des sujets. *San Giovanni Battista*, d'A. Stradella. *La Conversione di Maddalena*, de G. Bononcini : passage du baroque au classique. Les compositeurs bolonais, florentins. G. C. Clari di Pisa. Venise : Vivaldi, Legrenzi, les oratorios du genre théâtral. 1504
- BIBLIOGRAPHIE 1506

GIACOMO CARISSIMI ET SES ÉLÈVES, par Federico GHISI.

- Sécularisation de l'oratorio latin par Carissimi. Rôle de Marazzoli et d'Anerio. Les concerts spirituels à l'Oratoire du Crucifix. Renommée de Carissimi. Sa vie et sa carrière; le Collège germanique. Difficulté de dater ses œuvres, raisons pour lesquelles beaucoup d'entre elles demeurent inconnues. Les copies manuscrites. 1507
- LES ORATORIOS ET LES HISTOIRES SACRÉES : Classification et terminologie. Opposition de l'élément narratif et de l'élément lyrique dans l'oratorio. Rôle de l'historicus librement traité par Carissimi : *Extremum Dei Judicium*. *Dives malus*. Les Histoires sacrées : le texte confié directement aux personnages. *Historia di Job*. *Historia di Ezechia*. *Historia di Abraham et Isaac*. *Vir frugi et Pater familias*. Rôle du récitant dans les « mottetti concertati » : *Lamentatio damnatorum*, *Felicitas beatorum*, *Martyres*. L'élément choral. Motets bibliques et motets traditionnels. Les messes en style palestrinien : *l'Homme armé*. Personnalité exceptionnelle de Carissimi; ferveur mystique et vision dramatique. Son style : hardiesses harmoniques; anticipation de la partie chantée; les procédés vocaux admirablement adaptés au texte. 1510
- LES CANTATES : Œuvres dispersées et, en grande partie, inédites. Académisme, concessions au goût de l'époque. La passion sincère : *Deh memoria e che più chiedi*. Allégorie, baroque : *Crolla il mondo*. La forme de la cantate. Canzone ou canzonetta, mélancolique ou pathétique. Le ton dramatique : *O voi ch'in arid'ossa*, *Suonerà l'ultima tromba*. Les *Plaisanteries*. La cadence rompue et autres formules harmoniques de Carissimi, déjà employées par ses prédécesseurs. L'usage des instruments dans son œuvre. Influence de Carissimi sur ses contemporains et particulièrement sur les Allemands. 1516
- LES ÉLÈVES DE CARISSIMI :
- CHRISTOPH BERNHARD : Élève préféré de Schütz. Influence de Carissimi : la messe, le mottetto concertato. Motets en allemand. Le style du récitatif. 1520
- JOHANN KASPAR VON KERLL : Ses rapports avec Frescobaldi et Carissimi. *Pia et fortis mulier*, drame d'inspiration jésuite. Les motets religieux : affinités avec Carissimi dans le choix des textes. Une mélodie tout italienne : cantates et duetti. La messe polyphonique; le mélodrame. 1521

- JOHANN PHILIPP KRIEGER : Formation à Venise et à Rome. Motets sur textes allemands ou latins. Krieger organiste et maître de chapelle 1522
- MARC-ANTOINE CHARPENTIER : Les oratorios de Carissimi joués à Paris. Les Histoires sacrées de Charpentier : partie vocale dans le style de Carissimi, partie instrumentale personnelle. Les motets en dialogue, les textes inspirés des Écritures 1522
- BIBLIOGRAPHIE 1524

FRANCE

AIR DE COUR ET BALLET DE COUR, *par André VERCHALY.*

Les tendances nouvelles de la musique au début du XVII^e siècle, en Italie et en France. Origine et forme de l'air de cour. La musique à la cour de Henri IV et de Louis XIII. Rôle du luth, compagnon idéal de la voix, symbole de l'amour et de la galanterie. 1529

L'AIR DE COUR : Première apparition du terme. L'usage de publier plusieurs versions distinctes. Les premiers recueils : Guédron, Besard, Bataille, Boesset et quelques autres. Évolution de l'air : séparation progressive des genres ; poésie sentimentale, préciosité ; les poètes. Structure de l'air ; la strophe, le vers, rythme et mesure, mélodie. L'imitation d'un style dont on ignore les règles. Pierre Guédron : une nouvelle forme de déclamation ; le style récitatif français. Tempérament mélodique de Boesset. L'emploi des « doubles » dans l'air de cour. Étienne Moulinié. Le dialogue : F. Richard. Succès à l'étranger des airs de Guédron et de Boesset. Indifférence des compositeurs français à l'égard de la musique italienne ; l'art du chant. Évolution de l'air de cour : Pierre de Nyert ; la deuxième manière de Boesset. La théorie du chant : Bacilly ; tendance au classicisme. Une poésie médiocre mise en musique. La nouvelle génération de compositeurs. Air en rondeau ; air. Cambefort, Lambert, Le Camus, J. de La Barre. Vogue de la chanson à voix seule. Les anthologies de Ballard. L'air à boire. Vers 1660, le chant devenu monodique. Le répertoire de Lully 1532

LE BALLET DE COUR : Rapports entre la musique dramatique et la danse, dès le XV^e siècle. Les danses figurées sous les derniers Valois. Influence de l'humanisme. Le *Paradis d'amour*, les éléments du futur ballet de cour. La Saint-Barthélemy et l'interruption des divertissements. *Ballet comique de la Reyne*, influence de l'Académie du Palais et de la pastorale dramatique italienne. Imitation en Angleterre : le mask. Le ballet-mascarade au début du XVII^e siècle : absence d'intérêt dramatique et d'unité. La *Mascarade de la foire Saint-Germain*. Le ballet mélodramatique ; influence italienne : introduction du récit chanté. *Ballet de la Reyne*. *Ballet d'Alcine* : la déclamation remplacée par le chant. Action suivie, importance naissante de la musique. *Ballet de la délivrance de Renaud*. Les représentations : luxe des décors, de la machinerie, des costumes. Les spectacles à la cour : participation de la noblesse ; rôles masculins et féminins ; les musiciens. Les poètes. Répartition des tâches entre les compositeurs. La musique vocale. Le style de Guédron et l'évolution du ballet mélodramatique. Succès d'un genre nouveau : le ballet à entrées. Sa structure. *Ballet de la Reyne représentant le Soleil*. Le *Ballet des Bacchantes*, ballet de cour classique. Les sujets : allégoriques, bouffons, moraux, politiques ou mythologiques. Collaboration des poètes et des compositeurs. Prestige et influence détermi-

nante de Boesset : le récit, proche de l'air de cour. Le dialogue. *Ballet pour la prospérité des armes de France*; les ballets à grand spectacle à l'époque de Richelieu et de Mazarin; l'influence de l'Italie. Premier succès de Benserade. Cambefort : retour au style de Guédrion; la formule anapestique. L'évolution du ballet de cour et l'introduction de l'élément dramatique dans la musique vocale française 1546

BIBLIOGRAPHIE 1559

LA NAISSANCE DE L'ORCHESTRE EN FRANCE AU DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE, par François LESURE.

Transformation de la vie musicale en France à la fin du XVI^e siècle : décadence de l'art de la fête; la mode des concerts à Paris, les organisateurs, le public. La musique à la cour; suite de danse et fantaisie. Le *Terpsichore* de M. Praetorius. La musique de la Chambre du roi : les « 12 hautbois » et les « 24 violons ». Épuration dans le domaine de la facture instrumentale. Le violon, instrument idéal. Les diverses sortes de danses. Le manuscrit de Cassel : la suite d'orchestre, l'ouverture à la française. Caractéristiques d'un style repris par Lully. Technique des « 24 ». La danse non dansée. Compositeurs, instrumentistes, chorégraphes. Une rivalité qui aboutit à un divorce. Musique pour violon, débuts de l'orchestre. Succès à l'étranger : les violonistes français à la cour d'Angleterre, en Allemagne et en Italie. Le problème du « baroque français ». Rupture de Lully avec la tradition 1561

BIBLIOGRAPHIE 1571

JEAN-BAPTISTE LULLY, par Renée et Paul-Marie MASSON.

SA VIE : Enfance en Italie, départ pour la France, éducation musicale. Lully, compositeur de la « musique instrumentale du Roi ». Les ballets. *Serse*. Honneurs, mariage. Collaboration avec les grands poètes. L'opéra : *Psyché* et *Pomone* ou Lully rival de Perrin. Triomphe de Lully sur Charpentier, sa brouille avec Molière. Ses collaborateurs : Vigarani et Quinault. *Cadmus et Hermione*, Lully au Palais-Royal. *Alceste*. Quinault, objet d'une cabale. Lully secrétaire du roi. La gloire : *Armide*. *Acis et Galatée*, modèle d'un genre. Le *Te Deum*. Une mort édifiante 1572

LIMITES DE L'INFLUENCE ITALIENNE : Les premiers airs de ballet italiens. Du *Ballet de la Raillerie* au *Ballet des Saisons* : disparition progressive de l'italianisme. Collaboration avec Molière, emploi de la musique dans la comédie-ballet. Le style français de *Psyché*. Sources d'inspiration de Lully 1575

LES RÉCITATIFS : Introduction du récitatif dans l'opéra. Principes et forme, sa première apparition dans le *Ballet des Saisons*. Le récitatif comparé à l'air. Une déclamation notée et rythmée, adaptée à la prosodie française. Un parallèle de Voltaire. Mélodie, rythme, harmonie. Le récitatif obligé : *Armide*. Le récitatif dans la musique religieuse 1577

LES AIRS : Formes préexistantes. L'air-maxime. Le grand air expressif; caractéristiques de l'air en rondeau. Les airs champestres de Lully. Le côté populaire : la brunette. Les airs dramatiques de Lully comparés à ceux des Italiens. L'accompagnement, le style concertant. Les ensembles vocaux; les trios. Lully et la réintroduction du chœur dans l'opéra. Rôle des chœurs; leur écriture; rythme syllabique et compréhension du texte. Le contrepoint subordonné au déroulement de l'action 1581

- LA MUSIQUE INSTRUMENTALE : Lully créateur de l'ouverture à la française. *Xercès*. Structure de l'ouverture. Sa valeur expressive. Les symphonies descriptives. Symphonies de danse, danse de caractère. Marches et cortèges. Unité de l'œuvre dramatique de Lully. Opéra classique français et drame wagnérien. Lully et la « cristallisation » de la musique française. Une gloire universelle et durable. Le classicisme de Lully 1585
- BIBLIOGRAPHIE 1590

LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN FRANCE (1600 à 1750) *par Madeleine GARROS.*

- Place de la musique sacrée dans la vie sociale au XVII^e siècle. Transformation du langage musical : la mélodie accompagnée. De 1600 à 1660, une période encore mal connue 1591
- SOUS LE RÈGNE DE HENRI IV : Eustache Du Caurroy et le style du XVI^e siècle. Sa réputation auprès de ses contemporains. Henri IV et la musique. Louis XIII, mélomane et compositeur 1592
- SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XIII : Nicolas Formé, protégé du roi; répartition des voix dans sa messe à deux chœurs; son rôle dans l'évolution du motet. Eustache Picot. L'influence italienne : Antoine Boesset et l'emploi de la basse continue dans la messe; Bouzignac et l'introduction du dialogue dans le motet. Étienne Moulinié : du style de Du Caurroy aux techniques nouvelles. Jean Veillot : la transition entre Formé et Du Mont. Thomas Gobert : une paraphrase des psaumes dirigée contre les protestants. Les centres de musique religieuse : Sainte-Chapelle du Palais et maîtrise de Notre-Dame. 1593
- SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XIV :
- Du Mont* : La musique à la chapelle royale. *Cantica sacra*, succès du motet à voix seule. Les « messes royales ». Les grands motets à deux chœurs. Rôle de Du Mont comparable à celui de Haydn. Les motets de Pierre Robert 1596
- Les motets de Lully* : Le jugement de ses contemporains. *Miserere*, *Plaude, laetare Gallia, Quare fremuerunt, Te Deum*. 1598
- Les offices de la chapelle royale* : Description des cérémonies par les écrivains du temps. Passion de Louis XIV pour la musique. Les chapelles de Versailles. Les musiciens italiens à la Cour; faveur de Lorenzani 1599
- Charpentier* : Un élève de Carissimi. Charpentier au service du Grand Dauphin. Le concours de la chapelle royale. Charpentier au collège de Clermont; les « Histoires sacrées ». Charpentier à la Sainte-Chapelle. Les douze messes de Charpentier; variété de la composition. Le *Te Deum* 1601
- La musique à Saint-Cyr et dans les abbayes* : Nivers, Moreau, Clérambault. Le répertoire de Saint-Cyr; plain-chant édulcoré. Les petits motets de Nivers. Austérité de Mme de Maintenon. Musique et mondanité chez les filles de l'Assomption et dans d'autres couvents. Les cantiques chantés sur des airs de cour; le R. P. Berthod. La collection de musique de Sébastien de Brossard; ses motets inspirés des Italiens 1602
- La musique religieuse de Campra* : Campra chez les jésuites, puis à Notre-Dame. Motets, psaumes, messes. Un style mi-français, mi-italien. Adjonction d'instruments; effets d'orchestration. *L'Europe galante*; double réussite grâce à l'intrigue et au talent 1605
- La Lande* : La forme fixe du motet, vivifiée par la richesse mélodique et harmonique, par l'intensité du sentiment. Une carrière favorisée par les circonstances. Les publications posthumes. Des chefs-d'œuvre injustement tombés dans l'oubli . . . 1606

- La musique religieuse de Couperin* : Les motets sur des psaumes ; œuvres dédiées à « Mademoiselle Couperin ». Les *Élévations*. De l'italianisme pur à la synthèse des styles français et italien. Les *Leçons de ténèbres* : l'arioso ; l'ornementation de la mélodie, jugée indispensable à l'expression des sentiments 1607
- LE CONCERT SPIRITUEL SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XV : Les concerts de musique religieuse au XVII^e siècle. Le Concert spirituel de Philidor. Les principes de la musique religieuse française, formulés par Lecerf de La Viéville. De Formé à Couperin, l'unité de style 1609
- BIBLIOGRAPHIE** 1611

LES INSTRUMENTS POLYPHONIQUES, par Norbert DUFOURCQ.

- A la fin du XVI^e siècle, individualisation des instruments de musique. Instruments monodiques ; instruments polyphoniques, réducteurs ; participation à l'évolution de la musique entre 1600 et 1750. 1614
- LE LUTH : Tablature du luth et des instruments dérivés. La notation ordinaire : Perrine. Le luth, symbole de la galanterie. Grandeur et décadence. Emploi du luth dans la seconde moitié du XVI^e siècle : danse, chansons accompagnées ; Francisque, Bersard, Vallet et quelques autres. Ennemond Gaultier, chef de la nouvelle génération ; diffusion de la technique française à l'étranger. La belle époque du luth, entre 1650 et 1700. Vogue de la suite. Denys Gaultier : rêverie et sentiment. Les Du But, les Gallot. Le dernier grand luthiste : Charles Mouton. Déclin du luth au profit du clavecin. Le théorbe : Nicolas Fleury ; les théorbistes du début du XVII^e siècle 1615
- LE CLAVECIN : Vogue apparemment soudaine. Parenté entre luth, épinette et orgue. Jacques Champion, épinette. Charles Racquet, organiste. Les suites de danse, pour clavecin, de J. Champion de Chambonnières. Les facteurs d'instruments. La deuxième génération de clavecinistes et l'offensive contre le luth. Trouvailles harmoniques de Louis Couperin. Lebègue et la suite classique. J. H. d'Anglebert 1618
- COUPERIN ET RAMEAU : Louis Marchand et les petits maîtres du début du XVIII^e siècle ; l'influence italienne. Les deux grands maîtres du clavecin : F. Couperin et Rameau. Les « ordres » de Couperin ; caractéristiques de son style. Danses, tableaux, portraits. Couperin précurseur de Schumann. La *Passacaille en si mineur*, proche de Bach. De la suite au rondeau, l'évolution du style de Rameau. Le piano-forte, rival du clavecin. Les disciples de Couperin : Siret, Agincourt, Dornel, Février, Daquin et surtout Dandrieu. Décadence du clavecin après 1750. Les derniers clavecinistes 1620
- L'ORGUE : Débuts en province autant qu'à Paris. Introduction de l'orgue en France par les Pays-Bas et la Normandie. Titelouze à Rouen ; la première musique d'orgue française et les premiers instruments de type classique. Costeley, Claude Le Jeune. Du Caurroy. Titelouze et le riercar instrumental. Les recherches fuguées : François Roberday. Transformation du style d'orgue chez les successeurs de Titelouze. Les trois grands créateurs de formes : Nivers, Gigault et Lebègue ; influence de Lully : les « récits ». Caractère mondain de la « suite » d'église. Un plain-chant déformé. Musique religieuse sur des thèmes populaires : succès des noëls variés de Gigault et Lebègue. Les deux générations de successeurs ; Paris : d'Anglebert, Raison ; la province : Geoffroy, Jullien, Boyvin. Les deux chefs de file : Couperin et Grigny. Couperin et la nouvelle forme de la messe.

Grigny : ordre et clarté, imagination poétique. Les disciples : Louis Marchand, Pierre Du Mage, L. N. Clérambault et quelques autres. Les petits maîtres du XVIII^e siècle : inspiration profane, improvisation pittoresque. Décadence de l'orgue liturgique : au XIX^e siècle, apparition de l'orgue de concert . . . 1625

BIBLIOGRAPHIE 1632

FRANÇOIS COUPERIN, par Pierre CITRON.

Une vie en porte-à-faux entre deux générations. Carrière honorable, sans plus. Évasion : la nature, la musique italienne. Un talent méconnu parce qu'il ne suit pas la mode. Pudeur et réserve; l'humour dans le choix des titres. Une âme plus sensible au mystère qu'à l'éclat. Une œuvre dont l'auteur a fixé les limites. Romantisme sans doute, mais surtout lyrisme concentré, qui s'exprime en demi-teintes. Rareté du contraste, homogénéité sonore. Un savant harmoniste, qui se plaît à égarer l'auditeur. Une écriture subordonnée à l'instrument choisi. La musique de chambre : de la sonate correllienne à un style proche de Bach et de Mozart. La musique religieuse : motets, Élévations; pathétique et limpidité des *Leçons de ténèbres*. Les livres de clavecin : maîtrise parfaite et découverte d'un langage nouveau, qui tend à déborder les cadres existants 1634

BIBLIOGRAPHIE 1639

L'OPÉRA FRANÇAIS DE LULLY A RAMEAU (1687-1733), par Paul-Marie MASSON.

L'opéra français lullyste : mythologique, tragique, épique. Le merveilleux, son élément principal. « Deus ex machina », psychologie factice. Analogies avec Shakespeare, avec le drame romantique. Dans la Querelle, l'opéra revendiqué par les Modernes. Juxtaposition de la musique et du poème dramatique : le récitatif; fiction et langage chanté acceptés comme naturels. Côté spectaculaire de l'opéra. Les décorateurs français, élèves des Italiens. L'équilibre des arts : un problème diversement résolu. Influence profonde et durable de Lully. Les « fêtes galantes » pendant la vieillesse de Louis XIV; déjà l'esprit de la Régence. Goût du charmant et du sentimental. Renouveau de la « pastorale ». Destouches, dernier partisan de la tradition; rupture de l'équilibre entre la musique, la poésie et la danse : apparition d'un genre nouveau . . 1640

L'OPÉRA-BALLET : Structure. Comparaison avec la tragédie lyrique. Succès auprès du public. De *l'Europe galante* aux *Indes galantes*. L'opéra-ballet héroïque. Les arrangements de fragments. Réduction du nombre d'actes de l'opéra-ballet; un genre fait pour l'époque de Louis XV. 1643

L'INFLUENCE ITALIENNE ET LES CANTATES FRANÇAISES : Double attitude de Lully : à l'égard des partisans de l'italianisme, à l'égard de la musique italienne. La revanche de Lorenzani et de Charpentier. Échanges entre la France et l'Italie. Influence de Corelli et de Bononcini, notamment sur Rameau. Une polémique à propos de la « réunion des goûts ». La cantate calquée sur les modèles italiens, champ d'expérience de l'opéra. L'esprit de concert introduit au théâtre 1645

LES MUSICIENS : Pour la plupart, personnalités de second rang . . . 1647

Campra : Un contemporain de Lully et de Rameau. Sa formation. Campra créateur de l'opéra-ballet : les *Fêtes vénitienes*. Qualité de ses grandes œuvres dramatiques : *Tancrède*. Combinaison heureuse des influences française et italienne. 1647

- Destouches* : Réaction contre l'italianisme de son maître Campra. Jeunesse aventureuse, caractère désinvolte. Réussites éclatantes. Son chef-d'œuvre : *Callirhoé*. Destouches surintendant de la musique du roi. Un musicien du sentiment, disciple de Lully et proche de Gluck. L'art du récitatif, repris par Debussy. Originalité, séduction : Destouches, le musicien le plus complet de son temps 1648
- Mouret* : Au service de la duchesse du Maine : les *Grandes Nuits* de Sceaux. Succès de ses opéras-ballets : *les Fêtes de Thalie*. La comédie lyrique. Mouret, « musicien des Grâces ». Contribution de musiciens d'église à la musique dramatique : la *Médée* de Charpentier, un style nouveau, dégagé de Lully ; les *Éléments*, La Lande collaborateur de Destouches. Les disciples de Lully : Collasse, Marin Marais, Henri Desmarets. Pinolet de Montéclair : influence de *Jephthé* sur Rameau. Collin de Blamont, l'opéra-ballet héroïque : les *Fêtes grecques et romaines*. Rebel et Francœur. Entre la mort de Lully et l'avènement de Rameau, une évolution lente : transformation du spectacle, enrichissement du style musical. Un seul fait marquant : la création de l'opéra-ballet. 1650
- BIBLIOGRAPHIE** 1654

JEAN-PHILIPPE RAMEAU, par Paul-Marie MASON.

- Enfance provinciale, vouée à la musique au détriment de l'instruction. Bref séjour en Italie. Rameau organiste à Clermont-Ferrand. Première publication à vingt-trois ans ; l'attraction de la capitale. Huit ans de travail et de méditation ; le *Traité de l'harmonie*. Rameau fixé à Paris. Le théâtre de la Foire. Un heureux mariage. Rameau et les librettistes. *Hippolyte et Aricie*, lullystes et ramistes. Quatre opéras joués en un an, la gloire. La Querelle des Bouffons : Rameau contre Jean-Jacques Rousseau. Dernières œuvres. Portrait physique et moral. 1656
- L'ŒUVRE THÉORIQUE : Un représentant du siècle des lumières. Le recours à l'expérience et à la raison. Rameau comparé à Newton. Le principe du « renversement » ; Rameau fondateur de l'harmonie moderne. La qualité de savant revendiquée par l'artiste. 1661
- LES COMPOSITIONS MUSICALES : Préparation à la musique dramatique. 1663
- Les motets* : Le style fugué. Le motet « à grand chœur ». *Quam dilecta* 1664
- Les cantates* : L'expression des caractères et des situations. Un genre déjà passé de mode. 1665
- Les pièces de clavecin* : Danses et symphonies descriptives, reprises dans les opéras. 1665
- LA MUSIQUE DRAMATIQUE : Pratique de tous les genres à la mode. Le terme commun d'opéra. La conception littéraire du livret. Une regrettable erreur de Rameau. Classification de la musique d'après d'Alembert. Le récitatif français comparé au récitatif italien ; sa parenté avec l'air ; récitatif « mesuré ». Caractères de l'air français ; les « airs des scènes » ; le monologue ; danses chantées, les « canevases » ; ariette et grand air. Les airs à plusieurs voix ; les chœurs, un des plus grands titres de gloire de Rameau. Musique instrumentale. La symphonie dramatique ; une innovation attribuée par erreur à Gluck ; musique descriptive ; modernisme de Rameau. La symphonie chorégraphique, décor sonore et animé ; l'emploi de la pantomime. Les différents aspects de la musique de Rameau réunis en une seule scène. Rameau et la théorie de l'« imitation », aux antipodes de la musique « pure ». Une inspiration spontanée, un art subtil et conscient. Rameau, mieux jugé par son temps que par le nôtre, précurseur de Gluck et représentant du classicisme. 1666
- BIBLIOGRAPHIE** 1684

ESPAGNE

LA MUSIQUE EN ESPAGNE, par José SUBIRÁ.

- Lutte, au XVII^e siècle, entre l'influence italienne et les partisans de la tradition. Un esprit national se dégage 1687
- LA MUSIQUE THÉÂTRALE : Introduction de la mélodie chantée et de la musique instrumentale. *Selva sin amor*, livret de Lope de Vega. Calderon, créateur de la zarzuela : *El jardín de Falerina*. Origine du mot zarzuela; du ton héroïque au ton populaire; rôle de Ramon de la Cruz; structure de la zarzuela. Les principaux compositeurs de la première moitié du XVII^e siècle. Un livret de Calderon mis en musique par Hidalgo. Rospigliosi à Madrid. Farinelli. Les compositeurs italiens à la cour d'Espagne. Opéras espagnols et adaptations d'œuvres étrangères, leur ressemblance avec la zarzuela. Don José de Cañizares. Les spectacles au Buen Retiro. 1687
- LA MUSIQUE PROFANE NON THÉÂTRALE : Musique vocale : les cancioneros. Les tonos. Le *Cancionero de Sahlona* à la seguidilla en eco, le romance. Autres recueils de chansons populaires, les compositeurs. Style madrigalesque : le villancico. La monodie accompagnée : tonadas humanas et solos humanos. Juan de Navas, José Marin, José de Torres. 1690
- La musique instrumentale : Vogue de la guitare qui remplace la vihuela. Briceño et quelques autres théoriciens. Chansons, danses, préludes, fantaisies, fugues. La harpe en faveur auprès de la noblesse. Juan Hidalgo : la clavi-harpa. Harpistes d'église; le traité de Diego Fernandez de Huete. *Violin et violon* 1692
- LA MUSIQUE RELIGIEUSE : Conservatisme des musiciens d'église. Mateo Romero, les maîtres de la chapelle royale; augmentation de l'effectif instrumental; répertoire : le style polyphonique remplacé par le style harmonique. Corselli, Nebra, Lliteres. Une seconde chapelle sous le règne de Philippe III. Les maîtrises de province. Montserrat, pépinière de musiciens : Juan Cererols. Les organistes. Une polémique suscitée par l'antipalestrinien Francisco Valls. Les organistes du XVIII^e siècle : style savant et folklore. Antonio Soler à l'Escurial. Villancico et oratorio : l'italianisme. Gozos et letrillas : mièvrerie et fadeur 1693
- LES ÉCRITS THÉORIQUES ET LA LITTÉRATURE : Ouvrages généraux, traités de plain-chant. La littérature, reflet de la vie musicale. . . 1697
- BIBLIOGRAPHIE 1698

PAYS-BAS ET PAYS DE LIÈGE

LA MUSIQUE DANS LES PAYS-BAS ET LE PAYS DE LIÈGE, par Suzanne CLERCX-LEJEUNE.

- Les musiciens flamands des XV^e et XVI^e siècles attirés par la France ou par l'Italie. Au XVII^e siècle, vie musicale à la Cour et dans les églises : esprit conservateur. De la fin du XIV^e au XVI^e siècle, Liège et les grands courants musicaux. L'évolution différente dans les deux régions, déterminée par les conditions politiques . . . 1701

LES PAYS-BAS :

- DE 1600 A 1680 : Après une période troublée, renouveau musical sous le gouvernement des archiducs Albert et Isabelle. Composi-

tion de la « chapelle » et de la « chambre ». Les liens avec l'Espagne. Introduction de l'opéra italien, sous Léopold-Guillaume : Giuseppe Zamponi. La musique dans les grandes églises : les maîtres; le répertoire polyphonique; les compositeurs chantres ou instrumentistes; les œuvres étrangères. Les éditeurs, seuls témoins de la vie musicale à Anvers. Les musiciens allemands et italiens aux Pays-Bas. Pierre Cornet et Peter Phillips : la fantaisie pour orgue annonçant la fugue classique. A. Van Den Kerckhoven : fusion du sacré et du profane. Double chœur et polyphonie : Beauvarlet, Rimonte, Phillips. Le *stile nuovo* de Phillips. Musique profane : *Livre de clavier de Vincentius de la Faille*. Les chansons : profanes, sur des airs connus; spirituelles, pour luth ou clavecin : influence française. Les éditeurs, agents de la Contre-Réforme; les œuvres italiennes diffusées aux Pays-Bas.

1703

DE 1680 A 1740 : « Renaissance » musicale à la fin du XVII^e siècle. Une orientation nouvelle du goût. Choix des genres et des formes : influence italienne; style et langage : influence française. Essor du théâtre lyrique. P. A. Fiocco : Lully joué à Bruxelles; une œuvre religieuse marquée par l'italianisme. J. J. Fiocco et d'autres compositeurs peu originaux. Musique instrumentale d'après les modèles italiens. Ch. Hacquardt, Ph. Van Wichel, G. De Fesch, H. P. Bréhy. Les clavecinistes : J.-H. Fiocco et quelques autres. .

1707

DE 1740 A LA FIN DE L'ANCIEN RÉGIME : Peu de changement sous le gouvernement de Marie-Élisabeth. J. J. Fiocco directeur de la « musique ». Charles de Lorraine : épanouissement de la musique de cour. Les sonates et les concertos de H. J. De Croes. Succès à l'étranger des symphonies de P. Van Maldere. Musique religieuse : du style sévère de H. J. De Croes à l'italianisme décadent. P. L. Pollio : académisme, tradition française. Les compositeurs sous influence étrangère. F. van den Bosch, Van Den Gheynh, J. Boutmy, G. Kennis.

1709

LE PAYS DE LIÈGE : Influence française sur les polyphonistes liégeois. Petit Jean de Latre et quelques autres. L'humanisme des Frères de Saint-Jérôme. Le *stile nuovo* à Liège; succès des œuvres à l'étranger. Une double tradition, la polyphonie « modernisée » : Pierre Bonhomme, G. Heyne, L. Colen, D. Raymundi. Victoire des nouvelles tendances : André d'Ath, L. Hodimont, J. Dromal, J. Sardonius. Le *Livre d'orgue des Frères croisés*. La chanson spirituelle sur des airs de cour : *les Pleurs de Philomèle*. Henri Du Mont : sa formation à Maestricht et à Liège; sa carrière à Paris; un nouveau type de musique religieuse. Influence de Du Mont sur les compositeurs liégeois italianisants : les *Sacri concentus* de L. Pietkin; P. Lamalle. Les organistes liégeois inspirés par les organistes français. Affinités entre l'orgue et le clavecin : L. Chaumont; le *Livre d'orgue de Monsieur Babou*. L'Hospice liégeois fondé à Rome par Darchis : Liège, province de l'Italie. J.-N. Hamal : son éducation musicale, son séjour à Rome. L'italianisme à Liège : J.-N. Hamal, H.-F. Delange; *sinfonie* dans un style de fanfare, sonates, ouvertures; les messes et les motets : la forme dominée par la formule, l'invasion du bel canto. Les quatre opéras bouffes de J.-N. Hamal. Clavecin : les améliorations techniques de P. Taskin; les compositeurs de sonates à l'italienne; D. Raick et le goût français. Les périodiques musicaux au XVIII^e siècle. Benoît Andrex, graveur de musique. Grétry : l'atmosphère dans laquelle il fut élevé; à la recherche d'un maître; l'expatriation. Liège au temps de la Révolution; la fin des maîtrises. Renouveau musical à partir de 1815.

1712

BIBLIOGRAPHIE

1722

ANGLETERRE

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE EN ANGLETERRE
(1600-1750), par Michael TILMOUTH.

- Prédominance de la musique vocale au début du XVII^e siècle. Son influence sur la musique pour violes et pour clavier. 1725
- LA MUSIQUE POUR VIRGINAL : Vogue du virginal. *Parthenia*. Transcription de pièces vocales : *Fitzwilliam Virginal Book*. Le style harmonique : Farnaby précurseur de D. Scarlatti. Les formes en usage. Variations sur des chansons profanes. Variations sur basse contrainte : Farnaby, Tomkins. Les danses : la gigue, d'origine anglaise; son rythme « pointé »; sa popularité sur le continent. Les pièces construites sur l'hexacorde. La musique descriptive. Médiocrité des œuvres du début du XVII^e siècle. *Musick's Handmaid*. 1725
- LES AUTRES INSTRUMENTS : Popularité du luth. Le cistre. Les ensembles. 1729
- L'ensemble de violes* : Une musique pratiquée par les amateurs. Forme des danses abstraites et des *In Nomine*. La fantaisie : style instrumental nettement marqué; alternance d'homophonie et de polyphonie; polyphonie pure; rapports avec la musique pour clavier; les danses pour violes : John Cooper; mérites respectifs des compositeurs. Les musiciens anglais à l'étranger. A. Ferrabosco le Jeune, popularité de la *lyra-viol*. La basse de viole : *Parthenia In-violata*. La musique sous le règne de Charles I^{er} et sous la République. Influence des puritains sur la vie musicale. La polyphonie dans la musique profane : Thomas Ford; complication excessive; deux compositeurs de valeur : William Lawes, John Jenkins. Les compositeurs de suites de danses; *Consort of Four Parts*, de M. Locke. Les publications d'East et de Playford 1729
- L'apparition du violon et le déclin de la fantaisie* : Importance secondaire du violon : William Young publié à Innsbruck. Rôle de Thomas Baltzar. Goûts musicaux de Charles II : la fantaisie en disgrâce. La vie mondaine centralisée à Londres. 1735
- L'INFLUENCE ITALIENNE ET LA POSITION DE PURCELL : Matteis en Angleterre. Fantaisies et *In Nomine* de Purcell. Purcell et l'influence italienne : *Sonates à trois parties* et *Sonates à quatre parties* 1737
- LES CONCERTS A LONDRES : Une vie musicale intense : John Banister à Whitefriars. Les concerts aux York Buildings et dans d'autres salles. Les clubs de musique : Thomas Britton. Afflux de musiciens étrangers. 1738
- LA MUSIQUE POUR CLAVECIN ET LA BASSE CONTINUE : *Melothesia* de Locke, et autres recueils. Les suites pour clavecin de Purcell : traces de la technique du luth; des préludes qui annoncent Bach; les variations sur basse contrainte. Traités sur l'art de la basse continue; un talent de société. Disparition du luth. Instruments à la mode : guitare; flageolet; flûte à bec (les arrangements de John Walsh); flûte traversière; basse de viole et *division-viol*; le traité de Simpson. Après la mort de Purcell, quelques compositeurs secondaires 1739
- LA MUSIQUE DE SCÈNE : Les théâtres sous la Restauration. Qualité de la musique de scène : ouvertures, intermèdes, danses. *Ayres for the Theatre*, de Purcell. Paisible, Eccles. Succès de cette musique auprès des amateurs. 1742
- SITUATION DE LA MUSIQUE AU XVIII^e SIÈCLE : Les compositeurs anglais éclipsés par Haendel. Popularité des œuvres de Corelli.

Walsh et Vaillant, éditeurs rivaux; musique instrumentale italienne publiée en Angleterre. Les concerts en province. Les compositeurs étrangers. Musique italienne au Théâtre Royal. Deux exceptions à la médiocrité générale : Arne et Boyce . . . 1743

BIBLIOGRAPHIE 1745

L'OPÉRA EN ANGLETERRE (1600 à 1750), par Edward J. DENT.

La vie en Angleterre sous le règne de Henry VIII. Divertissement de cour, drame populaire. La musique au théâtre. Pièces jouées par les maîtrises : les chansons accompagnées 1746

LES MASQUES : Introduction du masque en Angleterre. Son origine, sa forme; antimasque, « grande danse ». Le masque comparé à l'opéra. Évolution du genre. Inigo Jones et Ben Jonson. *Masque in Honour of Lord Hay*, de Thomas Campion : la disposition scénique. *Lovers Made Men* : le stile recitativo. Rapports artistiques avec l'Italie et la France. Les auteurs : J. Shirley; W. d'Avenant et l'influence du ballet à entrées. Compositeurs : les frères Lawes, R. Johnson, les Coleman : drame et récitatif. *Salmacida spolia*, de d'Avenant et L. Richard, dernier masque de cour. Conséquences de la guerre civile, l'attitude des puritains. Les masques dans les écoles. *Cupid and Death*, de Shirley, musique de Gibbons et Locke : l'élément humoristique. 1747

LE THÉÂTRE, D'AVENANT : D'Avenant à Paris. *The First Dayes Entertainment at Rutland-House* : première apparition du terme « opéra ». *The Siege of Rhodes* : le premier opéra anglais; le premier rôle tenu par une femme. Opéras français joués à Londres sous la Restauration; Shadwell; les deux versions de *Psyché*; *Macbeth* et *la Tempête* à l'opéra. Les parodies de Duffett . . . 1751

L'ÉPOQUE DE PURCELL : Sources d'inspiration : Locke, Lully, les Italiens. L'échec d'*Albion and Albanius*, de Dryden et Grabu. *Venus and Adonis* de Blow et *Dido and Aeneas* de Purcell. *Dioclesian*, *King Arthur*, *The Fairy Queen*. 1754

L'OPÉRA ITALIEN EN ANGLETERRE : Médiocrité des successeurs de Purcell. Les opéras italiens joués en anglais; Clayton. Vogue de Scarlatti, Bononcini, Gasparini. *Rinaldo*, de Haendel; l'opéra italien de Londres, de 1711 à 1914 1755

THE BEGGAR'S OPERA : L'opéra italien ridiculisé par les partisans du théâtre populaire. *The Beggar's Opera* de John Gay : une satire politique et sociale. Chansons sur des thèmes populaires, parodies de Haendel et des Italiens; la musique de Pepusch; un succès durable. Vogue des *ballad operas* et des opéras anglais inspirés d'œuvres étrangères. Thomas Arne, compositeur en retard sur son temps 1756

BIBLIOGRAPHIE 1759

HENRY PURCELL, par Henry RAYNOR.

La musique sous le règne de Charles II : le style français; popularité du violon; les concerts; les spectacles : nouvelle forme du drame. Chez Purcell, fusion de la tradition et des goûts de son époque. Son habileté technique : l'usage de la basse. Une polyphonie libre. Le chromatisme : *Dido and Aeneas*. L'illustration musicale du texte : Purcell et Haendel. Sens dramatique : les « demi-opéras ». Renommée, influence de Purcell. 1760

BIBLIOGRAPHIE 1768

ALLEMAGNE

HEINRICH SCHÜTZ, *par Anna Amalie ABERT.*

Situation de la musique en Allemagne et en Italie : polyphonie et monodie, leur influence sur Schütz 1771

SA VIE : Son origine, sa famille. Formation musicale rigoureuse sous la direction d'un prince lettré. Le voyage de Venise : l'art de son maître Gabrieli. Premières œuvres personnelles : *Primo libro di madrigali*. Retour à Cassel et choix d'une carrière : compositeur ou juriste ? Deux princes se disputent un artiste. Schütz à Dresde : les responsabilités d'un maître de chapelle. Œuvres de circonstance. *Dafne*. *Psaumes de David*. Fêtes et voyages. Six ans de bonheur conjugal. Les misères de la guerre, un refuge dans l'art. Un nouveau maître vénitien : le « subtil » Monteverdi. Retour en Allemagne, vie difficile. Séjours au Danemark : la chapelle royale. Schütz publie ses œuvres mais son orchestre est menacé. Fatigue et gloire des dernières années ; Schütz, arbitre en matière musicale 1771

LE STYLE : Les débuts : madrigaux et *Cantiones sacrae*, technique traditionnelle mais interprétation subjective du texte. Application de ces principes à l'oratorio : *Histoire de la Résurrection*. Le *Psautier de Becker*, marqué par l'individualisme. Influence de Monteverdi sur un tempérament protestant : libération de l'individu et dialogue intime avec Dieu. Unité et majesté : *Musikalische Exequien*. Maturité et retour sur soi ; les *Sept dernières paroles du Christ en croix* : le drame fait place à la méditation. Moins d'enthousiasme, plus d'humilité, un effort d'objectivation. *Grands chœurs spirituels*, troisième partie des *Symphoniae sae*. Douze chants spirituels. Les ressources expressives de la monodie pure, synthèse de tendances contradictoires : les *Passions*, le *Magnificat allemand*. Traits essentiels de la personnalité de Schütz. 1781

BIBLIOGRAPHIE 1786

L'OPÉRA ALLEMAND BAROQUE, *par Anna Amalie ABERT.*

L'Allemagne, dernière venue à l'opéra. Musique et spectacle au XVI^e siècle et pendant la guerre de Trente Ans. La *Dafne*, de Schütz, sur un livret d'Opitz : le cachet italien. *Seelewig*, de Staden, sur un livret de Harsdörffer : le style du lied. Au milieu du XVII^e siècle, renouveau musical dans les cours allemandes ; absence de tradition, prédominance des éléments italiens et français. Munich et Vienne, citadelles de l'art italien : les premiers théâtres ; les Hofkapellmeister ; Agostino Steffani. A Dresde, *Dafne*, de Bontempi et Peranda, sur un livret allemand. Les centres d'élaboration d'une nouvelle forme d'opéra. Traduction ou imitation d'œuvres étrangères. Naissance de l'opéra allemand baroque entre 1670 et 1680 ; ses foyers principaux. Carrière itinérante de certains compositeurs. Hambourg, pôle d'attraction. Échanges entre diverses villes. Musiciens attachés à leur province natale. Les librettistes. Le choix des sujets. L'opéra sacré à Nuremberg (*Singspiele*), à Hambourg et à Wolfenbüttel ; raisons de son succès. L'imitation des œuvres italiennes. La tradition du lied. L'influence du drame anglais. Les personnages comiques. L'adaptation de livrets français : *Alceste*,

- de Quinault. Décor et mise en scène; les quatre grands théâtres. Les adversaires de l'opéra; un procès qui tourne court; une défense fondée sur la morale. Recherche du divertissement pur, décadence. Le livret allemand détrôné par le livret métastasien. Liberté sur le plan musical: un style hybride. Les recueils d'airs: *Hamburger Cittrichen*. Les deux générations de compositeurs. Le récitatif et l'air dans l'opéra allemand 1788
- LES ŒUVRES DE FRANCK, KUSSER ET KEISER: *Les trois filles de Cécrops*, de J. W. Franck: un livret démodé; caractère mélodique des récitatifs et des airs; le bel canto; rôle de l'orchestre. Évolution du style de Franck. Krieger: forme étrangère et contenu personnel. L'influence de l'opéra français en Allemagne. Kusser, trait d'union entre les deux générations; son rôle à l'opéra de Hambourg; une œuvre marquée par Lully et par Steffani. Keiser: synthèse des diverses tendances et création d'un style lyrique nouveau. Ses contemporains. Le récitatif dans l'opéra allemand. Les débuts de Haendel à Hambourg: *Almira*. Mattheson, fidèle à la tradition. Modernisme chez Keiser et chez Telemann. 1800
- LE DÉCLIN: Un coup fatal pour l'opéra allemand: départ de Haendel, puis de Hasse et de Graun, pour l'Italie. Fermeture des opéras de Leipzig et de Hambourg. Les cours princières placées devant un choix. Raisons de cette décadence soudaine: absence de tradition, supériorité des livrets de Zeno et de Métastase . . 1805
- BIBLIOGRAPHIE 1807

LE LIED ET LA MUSIQUE INSTRUMENTALE, *par* Kurt GUDEWILL.

LE « LIED »: Évolution de la musique vocale en Allemagne et définition du lied. Aspect varié et complexe de la mélodie allemande au XVII^e siècle. Les origines de la monodie accompagnée. Rôle de R. de Lassus et de J. Regnart. L'influence italienne. *Lustgarten*, de H. L. Hassler. Centres de diffusion de la chanson. Les recueils de J. H. Schein. Kittel et Nauwach, disciples de Schütz. Heinrich Albert: la mélodie à voix seule; diversité des airs; les émules; décadence du lied à Königsberg. L'école hambourgeoise: les compositeurs au service des poètes; J. Rist. Th. Selle, G. Voigtländer et d'autres musiciens de ce groupe. L'école saxonne: *Weltliche Oden*, d'A. Hammerschmidt: ambition artistique et veine populaire; sa collaboration avec Paul Flemming. *Äbrianische Mosenlust*, de C. Chr. Dedekind: qualité des textes; les pièces en forme de lied. Adam Krieger, représentant typique de l'art baroque; le genre « étudiant »; synthèse des principes de la chanson et de la monodie. La « mélodie avec accompagnement d'orchestre ». Musique de chambre vocale. J. K. Horn et quelques autres. Les Thuringiens. G. Neumark et les Ahle. Les œuvres d'inspiration religieuse à Nuremberg: Kindermann et son groupe; J. Löhner. L'influence de l'opéra sur la mélodie, en Saxe. Déclin du lied dans le Nord et dans le Centre; la musique en famille. Air d'opéra et lied: J. S. Kusser, R. Keiser, J. W. Franck. L'évolution du genre dans le Sud catholique: rapports étroits avec la chanson populaire. La monodie à Munich. L'école d'Augsbourg. Synthèse des principes du lied et de la monodie; Laurentius von Schnüffis, Romanus Vötter, les trois manuscrits de Munich . 1808

LA MUSIQUE D'ORGUE ET DE CLAVECIN: Les influences étrangères. Apport des musiciens allemands; le cantus firmus, sous la forme du choral. Une évolution aboutissant à Bach. La musique pour clavier: genres convenant à divers instruments; pièces spécialement destinées à l'orgue; le style de clavecin. Débuts de la musique allemande d'orgue et de clavecin: les ornements de

la musique vocale; rôle de H. L. Hassler et de Chr. Erbach. Les grands choraux pour orgue de M. Praetorius. Sweelinck, novateur et chef d'école. S. Scheidt, un élève qui dépasse son maître; *Tabulatura nova*. Fin de la prééminence italienne dans le Nord et dans le Centre; début de l'influence française. Le style italien en Allemagne du Sud. Rôle de Froberger : synthèse des divers styles nationaux; reprise et développement des cinq genres « neutres »; la suite instrumentale transposée au clavecin; la suite variée. J. K. von Kerll : la *canzone* et le *capriccio*. Son élève Murschhauser. G. Muffat : virtuosité de la toccata; l'apogée de la musique d'orgue autrichienne. Un style plus austère à Nuremberg. J. Pachelbel : sa formation d'organiste; l'art du choral : un précurseur de Bach; la variation pour clavecin; les paraphrases sur des choraux, les deux types du choral-prélude. Les suites et les fugues pour clavecin de J. Krieger. Le clavecin au premier plan dans l'œuvre de Kuhnau : la transcription de la *sonata da chiesa*. J. K. F. Fischer et l'influence française; un précurseur direct du *Cavecin bien tempéré*. Supériorité écrasante de l'orgue dans le Nord (2^e moitié du XVII^e siècle). La virtuosité, expression du mysticisme. L'interprétation subjective du cantus firmus dans le choral-prélude. Le principe de la variation thématique préconisé par Frescobaldi; H. Scheidemann, M. Weckmann, J. A. Reinken, F. Tunder. Dietrich Buxtehude : son influence sur Bach; les œuvres non liées au choral, les « toccatas fuguées »; les paraphrases sur des choraux. N. Bruhns, son élève; V. Lübeck, J. N. Hanff. Georg Böhm : les traditions de l'Allemagne centrale

1820

MUSIQUE DE CHAMBRE ET MUSIQUE D'ORCHESTRE : Une distinction difficile à établir. Les débuts de la musique d'orchestre : transformation de la suite de danses; une création spécifiquement allemande. L'influence italienne : *sonata da camera* et *sonata da chiesa*. L'imprécision des titres. La synthèse : Bach, la suite pour orchestre; Haendel, le concerto grosso. Origines de la suite. Hassler et le groupe de Nuremberg : composition des recueils. La suite en quatre mouvements. Paul Peuerl : la suite variée. L'influence française : *Terpsichore*, de M. Praetorius. Les compositeurs anglais et la suite en deux mouvements. L'unité formelle : *Banchetto musicale*, de J. H. Schein. Activité ralentie pendant la guerre de Trente Ans; Scheidt, Schop, Hammerschmidt. La suite précédée d'une *sinfonia*. J. Rosenmüller : un grand maître de la musique instrumentale; l'évolution de son style; synthèse des éléments italiens et de l'esprit allemand. J. Pezel : variété des formes. J. K. Horn : le caractère orchestral. L'influence de Lully; apparition de l'*air* français; la suite avec ouverture : J. S. Kusser, G. Muffat. Tendances diverses chez les compositeurs. J. K. F. Fischer, émule de Lully. Les « sérénades » de B. A. Aufschneider. Muffat et le concerto grosso. Suites avec ouverture de Fischer et de Krieger. La *canzone* : les compositeurs, l'évolution du genre. La sonate en trio : un genre inauguré par les Italiens et repris par les Allemands; les diverses formes de la sonate. La composition pour violon seul, dans le Nord et dans le Sud. Les maîtres autrichiens : Schmelzer et Biber. Les Saxons : Walther, Strungk et Westhoff

1831

BIBLIOGRAPHIE 1841

LA MUSIQUE VOCALE SPIRITUELLE, par Friedrich BLUME.

LES STYLES : Après la Réforme, déclin de la production spécifiquement nationale. L'influence prédominante de Lassus. Deux élèves doués : J. Eccard et L. Lechner. L'apport italien : compositeurs néerlandais italianisés, diffusion de la *prima pratica* dans les anthologies; musique catholique *a cappella* dans les régions protes-

- tantes et style concertant dans le Sud catholique. La basse continue. Préservation d'œuvres anciennes, esprit d'émulation. L'écriture polyphonique. Vogue du *stile concertato*. Praetorius et Schütz, le concert pour grand orchestre. Répercussions de la guerre de Trente Ans. Les grandes œuvres chorales de circonstance. Le concert pour petit ensemble. Avantages du *stile concertato*. Le *stile madrigalesco* pathético-dramatique, emprunté aux Vénitiens : une *seconda pratica* d'inspiration religieuse. De Demantius à Scheidt, les compositeurs de « motets ». Le *stile recitativo* : son emploi régulier à partir de Carissimi; rôle de Schütz. Vienne, Munich et Dresde : les musiciens italiens en Allemagne et l'attitude de leurs collègues allemands. Un phénomène d'assimilation, les conflits d'influences. Mélange des styles : autonomie de la *prima pratica*, le *stylus antiquus*; le style concertant : l'effectif instrumental; l'introduction d'éléments du style récitatif; *stile madrigalesco* et *stile antico*. Naissance de types nouveaux, spécifiquement allemands. Les théoriciens : A. Kircher, Chr. Bernhard; *stylus gravis*, *stylus luxurians communis* et *stylus luxurians theatralis* 1842
- LES GENRES : La Contre-Réforme : scission entre musique protestante et musique catholique. Les messes concertantes dans la tradition catholique et la formation de l'école viennoise. Le *stile antico* et la rénovation du contrepoint 1850
- LE CONCERT SPIRITUEL : M. Praetorius, Schein et Schütz : le concert pour grand ensemble; un genre qui ne convient qu'aux grandes occasions. Vogue du petit concert spirituel : l'influence des Italiens sur les compositeurs allemands catholiques; évolution de la forme chez les protestants : du *bicinium* au style concertant italien; chorals et dialogues, homogénéité du texte 1852
- LA CANTATE D'ÉGLISE PROTESTANTE : Origine, évolution du genre. Rupture de l'unité par le mélange des textes. La cantate-choral. Remplacement du choral par un poème libre; le lien mélodique; « cantate » ou « concerto »; plusieurs questions sans réponse. Cantate d'église et poésie madrigalesque : l'œuvre de Briegel. L'influence de la *cantata a voce sola*; les librettistes : Erdmann Neumeister et ses imitateurs 1853
- L'HISTOIRE ET LA PASSION : Adoption progressive des nouveaux styles italiens; Schütz : un précurseur. L'Histoire et l'oratorio allemands : Fromm, Staden, Kindermann. La Passion en forme de motet : Demantius. De Selle à Bach, la Passion chorale allemande et protestante. Les librettistes : Hunold, Brockes, Picander; Hasse et Graun : l'italianisme. Introduction de l'oratorio à Vienne : les *sepolcri*, notamment de Léopold I^{er}; l'oratorio italien proprement dit : Kerll, Fux et quelques autres en Allemagne du Nord, Mattheson et Haendel en Allemagne du Sud. Les livrets de Métastase, base de l'oratorio classique. 1856
- BIBLIOGRAPHIE 1858

HAENDEL

GEORGES-FRÉDÉRIC HAENDEL, par Félix RAUGEL.

La famille de Haendel; son enfance. Une vocation précoce. L'enseignement de Zachow; les condisciples de Haendel et ses modèles. Le respect de la volonté paternelle. Haendel organiste à la cathédrale de Halle. Les amis de jeunesse. Premières œuvres, l'emploi du hautbois. Départ de Halle, relations avec la cour de Hanovre.

Haendel à Hambourg : <i>Almira</i> , <i>Nero</i> . Voyage en Italie : <i>Rodrigo</i> ; les réceptions chez le cardinal Ottoboni; triomphe d' <i>Agrippina</i> . Un maître de chapelle peu consciencieux. Haendel en Angleterre; succès de <i>Rinaldo</i> ; une vie de grand seigneur à Piccadilly. Avènement de George I ^{er} ; rentrée en grâce. Bref séjour au pays natal : <i>la Passion selon Brookes</i> , dernière œuvre allemande. La chapelle du duc de Chandos : trois années de travail paisible. Intrigues et rivalités à la Royal Academy of Music. Vingt ans d'une lutte décourageante pour imposer l'opéra italien à un public hostile. Les oratorios; <i>le Messie</i> . Attaques malveillantes et preuves de loyalisme : les œuvres de circonstance. Vieillesse, cécité, solitude. La fin de Haendel. Sa personnalité; mystère de sa vie privée; ses qualités de cœur; sa capacité de travail; son génie.	1863
L'ŒUVRE : Puissance créatrice de Haendel.	1872
Les opéras : Respect des conventions de l'opéra italien. Rupture de la monotonie : intermèdes et chœurs. La forme variée des airs. Le récitatif, reflet des états d'âme : <i>Giulio Cesare</i> , <i>Orlando</i> et autres œuvres.	1872
La musique religieuse : Le style des psaumes latins. L'emploi du choral luthérien dans les anthems. Les deux <i>Te Deum</i>	1874
Les oratorios : L'expression dramatique, les chœurs liés à l'action. L'inspiration profane : cantate mythologique ou allégorique, comédie pastorale, drame musical. L'Antiquité reliée au monde chrétien. Les quatorze oratorios bibliques. Le choix des textes. <i>Israël en Égypte</i> : les chœurs. <i>Le Messie</i> : une épopée. <i>Samson</i> : la peinture des passions. <i>Judas Macchabée</i> : la flamme populaire. <i>Théodora</i> : le souffle religieux. <i>Jephthé</i> : la puissance dramatique.	1874
La musique instrumentale : Les concerti grossi : une improvisation perpétuelle. La forme variée des ouvertures d'opéra et d'oratorio. La musique de plein air : <i>Water Music</i> , <i>Firework Music</i> . Effets d'ombre et de lumière.	1876
Les concertos pour orgue : Leur style et leur forme. La composition de l'orchestre. L'orgue construit par Jordan pour Haendel. Un talent perméable aux influences. La question des plagats. Un précurseur des grands classiques viennois. Haendel jugé par ses pairs.	1877
BIBLIOGRAPHIE	1880

JEAN-SÉBASTIEN BACH

INTRODUCTION, par Jacques HANDSCHIN.

Rôle assigné à Bach par les partisans de diverses tendances, notamment les patriotes allemands et les romantiques. La thèse de Spitta. La forme classique opposée à celle de Bach : une formule un peu trop simple. L'esprit systématique de Bach. La combinaison des genres musicaux; une polyphonie renouvelée. Bach en marge de son époque. L'opinion de ses contemporains; relations entre ceux-ci et les classiques. Bach vu par le XIX ^e siècle : une erreur d'optique. Le contrepoint emprunté au style <i>a cappella</i> , mieux adapté à l'orgue qu'aux instruments d'orchestre ou au chant. Les ritournelles. Jugement de Beethoven et de Goethe. Goût de la plénitude, recueillement sublime de Bach. Sa situation dans l'histoire. La période du style concertant : époque de transition où Bach trouve assez naturellement sa place.	1885
--	------

BIOGRAPHIE, *par Georges HUMBRECHT.*

Origines magyares ou allemandes de Bach. La tradition à laquelle il se rattache. Généalogie. « Musiciens de ville », organistes compositeurs, cantors. Ambrosius, père de Jean-Sébastien. Enfance, éducation musicale. Bach, choriste à Lunebourg, centre de culture française. Voyages à Hambourg, contact avec ses aînés. Bach « laquais et violoniste »; organiste à Arnstadt. Rencontre avec Buxtehude. Mühlhausen. Premier mariage. Départ pour Weimar, à la suite d'une cabale. Renommée grandissante. Vie familiale, travail. Bach nommé *Konzertmeister* du duc de Weimar; les conditions : une cantate par mois. Bach victime des querelles de cour; quatre semaines de prison. Départ pour Cöthen. Les « Brandebourgeois » et autres œuvres. Veuvage; crise de ferveur. Bach remarié; hésitations entre Cöthen et Leipzig. Le cantor de l'école Saint-Thomas, peu apprécié par ses concitoyens. Une indépendance lentement conquise. Vieillesse et cécité 1892

L'ORGUE DE J.-S. BACH, *par Norbert DUFOURCQ.*

Amis et détracteurs de l'orgue; instrument de concert et instrument classique. Le triple mystère de Bach 1898

LE RICERCAR : L'œuvre de Bach, couronnement de cinq siècles de polyphonie. La polyphonie vocale au Moyen âge. Du grégorien au déchant, puis à l'organum. L'organista. La polyphonie savante du XIV^e siècle. Premières tablatures d'orgue, les compositeurs à la croisée des chemins. La « polymélie » au XVI^e siècle. Les premiers « conservatoires » de l'Occident. Un langage en formation. Du monde vocal au monde instrumental. Le *ricercar* à l'orgue; l'enseignement des Flamands. Fantaisie et sévérité. Un art qui aboutit à la fugue. 1899

RICERCAR ET CHORAL LUTHÉRIEN : Musique verticale opposée à la musique horizontale; lutte sur les plans vocal et instrumental. *Ricercar* en Angleterre, en France, en Espagne et en Italie. Les hardiesses des maîtres germaniques et néerlandais : Réforme et art du choral; la variation, la paraphrase. Réaction des écoles de tradition catholique. L'orgue en France, truchement d'un art chorégraphique, de concert. En Italie, les éléments de la fugue chez Palestrina et Frescobaldi. Les Allemands du Sud à l'école italienne. Pré-romantisme en Allemagne du Nord. Formation musicale de Bach. 1901

LE CHOIX DE BACH : Transformation du langage musical dans les pays catholiques; influence de la mélodie accompagnée sur les compositions pour orgue. Toccatas, *diferencias* et autres formes 1905

LES CHORALS POUR ORGUE : Premières tentatives de Bach, hésitant entre Pachelbel et Buxtehude. Les deux types de prélude. Les *Chorals de Leipzig*. Choral harmonisé, choral orné. La polyphonie dans le choral contrapuntique : *bicinium*, trio, canon, choral à quatre parties, choral fugué, choral « figuré ». Les œuvres de jeunesse. Le madrigalisme instrumental. Dix-huit siècles de pensée chrétienne résumés dans les *Chorals du Dogme*. 1906

LA FUGUE : Un autre exercice polyphonique. Les fugues « de Leipzig » : un problème chaque fois nouveau. Les diptyques : émouvoir l'auditeur, puis le convaincre. Les fugues de Bach, reflet de sa vie intérieure. Fugues en *ut* mineur, en *ut* majeur, en *si* mineur, en *mi* mineur. La fugue en *mi* bémol : fusion de la musique pure et du symbole. Plénitude de l'art polyphonique dans les dernières œuvres; solitude de Bach. 1909

<i>UN ART SANS DESCENDANCE</i> : Le dilemme posé aux successeurs de Bach. Imitateurs et créateurs. Le sort réservé à l'orgue : l'instrument orchestral et symphonique, négation de la polyphonie; nécessité de créer un orgue néo-classique.	1912
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	1914

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE, par Carl de NYS.

Un historien mal informé : John Hawkins. Renommée posthume de Bach. Un catalogue qui n'exclut pas de nouvelles découvertes. Importance de l'œuvre pour clavier; les transcriptions. Clavecin, clavicorde, piano-forte. <i>Inventions</i> et <i>Sinfonie</i> : pédagogie et sentiment. Les suites de danses : la science de l'écriture. Les toccatas : Bach improvisateur. <i>Le clavier bien tempéré</i> , Ancien Testament de la musique. L'art de la variation et les soirées du comte de Keyserlingk. <i>Clavierübung</i> : les partitas; le <i>Concerto im italienischen Gusto</i> , condensé génial du concerto grosso; les œuvres d'orgue; virtuosité des trente variations sur une aria. Quelques œuvres pour luth, pour violoncelle, pour flûte. Les ressources du violon. Les sonates : moins d'invention que dans le reste de la musique instrumentale. Les <i>Concerts brandebourgeois</i> : une forme entièrement nouvelle et sans descendance. Trois autres concertos pour plusieurs instruments. Les concertos pour violon et la querelle des spécialistes. Œuvres pour clavier : création du concerto pour piano. Les séquences instrumentales des œuvres vocales. Les quatre suites pour orchestre : opposition entre l'ouverture « savante » et les danses « populaires ». Les dix dernières années, mélancolie de la puissance et goût de l'absolu : <i>l'Art de la fugue</i> . La visite à Frédéric II : <i>l'Offrande musicale</i> . La dernière page achevée et jamais entendue	1915
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	1926

LA MUSIQUE VOCALE, par Claude LEHMANN et Georges HUMBRECHT.

Impossibilité d'établir actuellement une chronologie inattaquable des œuvres de Bach.	1927
<i>PREMIÈRES ŒUVRES</i> : La première cantate, <i>Denn Du wirst meine Seele</i> , dans le style traditionnel. Liberté plus grande dans les œuvres suivantes. L'emploi du madrigalisme. L'art du contrepointiste. Goût de la parodie : le <i>Quodlibet</i> . La période de Mühlhausen. <i>Gott ist mein König</i> : les ressources de l'orchestre; l'arioso; concision et variété. <i>Der Herr denkt an uns</i> ; la première œuvre purement orchestrale de Bach.	1927
<i>WEIMAR</i> : Œuvres datant de cette période. <i>L'Actus tragicus</i> . Deux cantates sur livrets de Neumeister. <i>Ich hatte viel Bekümmernis</i> : le chœur avec accompagnement de trombones. <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> : variété dans l'harmonisation du choral; la liberté tonale. La première cantate-soliste. La forme des cantates de 1715, sur des textes de Salomon Franck. <i>Christ lag in Todesbanden</i> : une technique héritée de Pachelbel et de Böhm. La première cantate profane de Bach	1932
<i>CÖTHEN</i> : Prédominance des cantates profanes durant cette période.	1937

PRÉPARATION A LEIPZIG : Les diverses raisons du départ pour Leipzig. Démarches de Bach. Un rival : Telemann. Deuils familiaux	1938
<i>La Passion selon saint Jean</i> : Répartition des rôles, selon la liturgie romaine et selon la liturgie luthérienne. Le livret de Brockes; composition de l'œuvre	1939
LA PREMIÈRE ANNÉE A LEIPZIG : Une activité débordante. Les cantates de 1723; remaniements. L'interprétation musicale du mot. <i>Jesus, meine Freude</i> , motet a cappella	1940
<i>Le Magnificat</i> : Les pièces ajoutées au texte liturgique. Forme définitive de l'œuvre. Variété de la composition. Bach héritier des polyphonistes du XIII ^e siècle. Première œuvre « catholique ». Le jeu des tonalités. Une architecture parfaite	1943
L'ŒUVRE DE LEIPZIG : Chronologie des cantates; leur place dans l'année liturgique; les librettistes; forme, timbres instrumentaux. L'utilisation du choral luthérien	1945
RÉUTILISATION D'ŒUVRES ANTÉRIEURES : Enrichissement des cantates : l'« ouverture » instrumentale; les arrangements. Cantates reprises ou remaniées; le souci de « perfectionnement ». Les différentes illustrations d'un même texte	1947
<i>Les oratorios</i> : <i>Oratorio de l'Ascension</i> . <i>Oratorio de Pâques</i> . <i>Oratorio de Noël</i>	1949
LES MOTETS : L'absence de solistes. L'écriture à huit voix. Les textes. L'utilisation du choral.	1950
LES PASSIONS : Une œuvre apocryphe, une autre incomplète. . .	1950
<i>La Passion selon saint Matthieu</i> : Le drame musical par excellence. Double rôle de chaque participant. Plan de l'œuvre. Les doubles chœurs; rupture de l'unité tonale. L'héritage du passé et l'apport personnel de Bach : utilisation de chaque élément selon sa valeur; l'emploi du madrigalisme. L'émotion dominée par l'intelligence. Le refus de la facilité.	1951
LES MESSES : La liturgie à Leipzig. Les œuvres considérées comme authentiques. Les deux Sanctus. Le Christe.	1954
La « Messe en si » : Œuvre unique ou réunion de deux ensembles ? L'influence des circonstances extérieures sur la création artistique. Forme de la messe : alternance de tonalités, conformément à un plan grandiose; analyse des différentes parties; une messe en <i>ré</i> majeur plutôt qu'en <i>si</i> mineur. Une œuvre dont l'unité échappe à la perception dans le temps; le « grand rythme ».	1955
<i>Les messes brèves</i> : Leur structure. Reprise de cantates antérieures .	1959
LES CANTATES PROFANES ET LA PARODIE : Œuvres de circonstance. Les personnages du <i>dramma per musica</i> . La cantate burlesque. Le texte et son illustration : la musique a-t-elle une valeur absolue ? Bach ne ment jamais. Le respect du sacré. Apport de Bach à la liturgie chrétienne. Une révélation pour Mozart. Les éditions posthumes.	1959
BIBLIOGRAPHIE	1962

TABLE GÉNÉRALE

<i>Préface.</i>	VII
<i>Note de l'éditeur.</i>	XV
<i>Liste des collaborateurs.</i>	XVII
ELEMENTS ET GENESES	I
LA MUSIQUE DANS LES CIVILISATIONS NON EUROPEENNES	129
LA MUSIQUE DANS L'ANCIEN ORIENT.	351
LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITE CLAS- SIQUE	375
LA MUSIQUE DANS LE MONDE MUSUL- MAN	451
LA MUSIQUE DANS LE MONDE CHRE- TIEN.	618
LA MUSIQUE AU MOYEN AGE.	717
RENAISSANCE, REFORME, CONTRE- REFORME	1043
L'ERE DU STYLE CONCERTANT :	
ITALIE.	1089
FRANCE	1527
ESPAGNE.	1685
PAYS-BAS ET PAYS DE LIEGE	1699
ANGLETERRE	1723
ALLEMAGNE.	1769
G. F. HAENDEL	1861
J. S. BACH.	1883

TABLEAUX CHRONOLOGIQUES	1963
GLOSSAIRE DES PRINCIPAUX TERMES TECH- NIQUES.	2045
INDEX DES NOMS	2057
INDEX DES ŒUVRES	2131
TABLE ANALYTIQUE	2165

Ed. N° 311; Dép. lég. : 3^e trimestre 1960.
Imprimé en France.

UNIVERSAL
LIBRARY



114 430

UNIVERSAL
LIBRARY

